

Д. В. Ларкович



Г. Р. Державин
и художественная культура
его времени:
формирование индивидуального
авторского сознания

Министерство образования и науки Российской Федерации
Уральский федеральный университет
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

Д. В. Ларкович

**Г. Р. Державин и художественная
культура его времени: формирование
индивидуального авторского сознания**

Монография

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2011

ББК Ш5(2=р)4-3
Л 253

Научный редактор:

О. В. Зырянов, доктор филологических наук, профессор

Рецензенты:

А. А. Асоян, доктор филологических наук, профессор

В. Н. Евсеев, доктор филологических наук, профессор

Ларкович Д. В.

Л 253 Г. Р. Державин и художественная культура его времени: формирование индивидуального авторского сознания : монография / Д. В. Ларкович. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. – 344 с.

ISBN 978-5-7996-0645-9

Данная монография представляет собой опыт комплексного исследования творчества крупнейшего русского поэта Г. Р. Державина в контексте развития русской художественной и интеллектуальной культуры его времени. В работе выявляются истоки формирования авторского сознания Державина в контексте русской и европейской литературной традиции Нового времени; приводится характеристика его философских и эстетических интересов, дается оценка его культуртрегерским инициативам и определяется их значение для общего развития отечественной культуры на рубеже XVIII–XIX вв.

Монография адресована специалистам в области филологии, истории, культурологи, а также широкому кругу читателей, интересующихся вопросами развития русской художественной культуры.

ББК Ш5(2=р)4-3

*В оформлении обложки использована фоторепродукция
с картины И. Смирновского «Портрет Г. Р. Державина»
(холст, масло; 69,5 × 56 см; инв. № ЭРЖ-2623),
хранящейся в Государственном Эрмитаже, Санкт-Петербург
(фотографы Ю. А. Молодковец, В. С. Теребенин, Л. Г. Хейфиц).*

ISBN 978-5-7996-0645-9

© Ларкович Д. В., текст, 2011
© Уральский федеральный университет, 2011
© Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, фоторепродукция, 2011

*Памяти
Владимира Александровича Западова
посвящается*

ВВЕДЕНИЕ

Чем более масштабна авторская индивидуальность писателя, тем более сокровенную тайну содержит в себе его творческое наследие и тем больше вопросов ставит она перед читателями и исследователями. В полной мере это относится к личности великого русского поэта Гавриила Романовича Державина (1743–1816), вокруг имени которого вот уже более века не утихают споры о характере его художественного метода. Как известно, спектр исследовательских определений державинского типа художественного сознания оказался предельно широк. На протяжении долгой истории державиноведения в творчестве автора «Фелицы» ученые склонны были видеть черты то пресловутого «ложноклассицизма» (А. Н. Пыпин, В. И. Покровский, А. Н. Новиков), то просто «классицизма» (Л. В. Пумпянский, Д. Д. Благой, И. З. Серман, С. Н. Кондрашов), то сентиментализма (П. А. Орлов), то реализма – «раннего» или «просветительского» (Г. А. Гуковский, Г. П. Макогоненко, В. Д. Сквозников, П. Филкова), а в последнее время (вслед за Л. И. Кулаковой, В. А. Западovým и М. Г. Альтшуллером) все чаще – то предромантизма (К. А. Афанасьева, И. В. Карташова, А. Н. Колосков, А. И. Разживин), а то даже и барокко (М. А. Горелова, А. Давиденкова, Д. Чижевский).

Правда, начиная уже с середины прошлого века, попутно высказывались суждения о том, что «поэтическая система Державина противоречива и не поддается односложному определению. В творчестве поэта, продолжавшемся полстолетия, выразился весь путь развития русской литературы этого периода» (Западов, 1958а, 257). В той или иной мере исследователи вынуждены были признать справедливость подобного рода доводов, но дифференциальной остроты проблемы методологической атрибуции это все же не снимало.

Следует заметить, что при всей внешней, казалось бы, условности и схематичности искомого определения полемика по сути своей имела принципиальный характер. Державин всегда воспринимался в исследо-

вательских кругах как крупнейшая творческая величина конца XVIII – начала XIX века, поэтому его причастность к тому или иному литературному направлению квалифицировалась как своего рода индикатор магистральных путей развития отечественной словесности его времени.

Предвосхищая последовательность размышлений на эту тему, должен заметить, что Державин – это действительно ключевая фигура рубежа веков, в которой оказались сфокусированы основные закономерности развития русской художественной культуры современной ему эпохи. Он не только чутко реагировал и живо откликался на художественные призывы своего времени, но и во многом предвосхитил многие из числа наиболее продуктивных векторов творческой динамики русского искусства данного периода. Особенность же этого «державинского» периода в том, что он является «переходным», т. е. характеризуется сменой господствующих культурных парадигм. В этой ситуации отечественная литература переживала ситуацию параллельного и относительно равноправного сосуществования принципов различных эстетических систем (классицизм, сентиментализм, предромантизм), их пересечения и взаимовлияния. Такая эстетическая полифония, которая современному исследователю может представляться как явление сугубо эклектического характера, на практике послужила основой создания оригинальной синтетической системы культуры, обладающей своей особой логикой и внутренней цельностью. Державин в силу высокой степени художественной восприимчивости достаточно рано осознал особенности современной ему культурной ситуации и воплотил эту чрезвычайно многогранную и разнообразную целостность в своем творчестве. Именно этим и объясняется, что исследователи видят в нем последователя того типа художественного сознания, которое считают господствующим в собственной схеме историко-литературного процесса данного периода.

Другой не менее важный вопрос, касающийся особенностей авторской стратегии Державина, связан с отношением поэта к литературной традиции. По сути, общим местом в отечественном и зарубежном державиноведении стало представление о, так сказать, «разрушительной» миссии Державина, выразившейся в его активном и сознательном противодействии каноническим установкам метода, жанра, стиля, закрепившимся в современной ему художественной практике. Вот несколько характерных формулировок, достаточно далеко отстоящих друг от друга по времени, но удивительно схожих терминологически: «Поэтическая система классицизма оказалась *радикально разрушенной* [здесь и далее курсив мой. – Д. Л.] Державиным» (Гуковский, 1939, 414); «Обращение к ре-

альной действительности с целью изобразить ее *разрушало краеугольный камень* риторического типа литературы. <...> *Разрушение* риторического понимания природы слова в поэзии неизбежно приводило к *разрушению* жанровых стилей и к их смешению» (Черноиваненко, 1993, 125–126); «Г. Р. Державин..., *взорвавший* нормативные каноны классицизма...» (Полякова, 2008, 23) и т. п.

Однако вопреки образу «поэта-разрушителя», прочно и стереотипно закрепившемуся в исследовательском тезаурусе, в последние десятилетия складывается иное представление о творческой стратегии Державина-художника. Так, по мнению А. А. Левицкого, «поэзию Державина плодотворнее осмыслять не как разрушение, а, напротив, завершение эстетических чаяний русских поэтов XVIII века» (Левицкий, 1996, 47). Эта мысль получила отклик, в частности, и в разработках В. И. Глухова. Наблюдая динамику эстетических приоритетов Державина в последние десятилетия XVIII века, исследователь высказывает парадоксальную, на первый взгляд, мысль о том, что своими «поэтическими новациями» поэт «не разрушает, а обогащает классицизм» (Глухов, 2007, 96), преодолевая его внутренние противоречия и выходя на качественно новый уровень художественного миромоделирования. Аргументируя и обосновывая данную точку зрения, В. И. Глухов приходит к исключительно актуальному, с нашей точки зрения, выводу, касающемуся природы авторского сознания Державина и его места в русском литературном процессе рубежа веков: «Своеобразие творческого метода и стиля позднего Державина во многом предопределяется тем, что их краеугольный камень ... составляет творческий синтез поэтических начал, восходящий к уже существовавшим тогда литературным направлениям и течениям и нашедших под его пером оригинальное новаторское развитие» (Там же, 116).

В поисках ответа на этот непростой вопрос необходимо помнить, что основу культуры как гуманитарного феномена составляет принцип преемственности. Ее жизнеспособность и продуктивность напрямую зависят от степени ее рецептивной активности и способности вступать во взаимодействие с предшествующей традицией. Однако, как отмечает Д. С. Лихачёв, «развитие культуры не есть только движение вперед, простое «перемещение в пространстве» – переход культуры на новые, вынесенные вперед позиции. Развитие культуры есть, в основном, отбор в мировом масштабе всего лучшего, что было создано человечеством» (Лихачев, 2006, 180). Иными словами, бытие культуры обеспечивает не только количественное приращение принадлежащих человечеству материальных и духовных ценностей, но и качественное их совершенствование.

В полной мере это относится к отечественной культуре Нового времени, вступившей в ту фазу своего развития, когда в общественном сознании все более остро и необратимо назревала потребность в установлении своей национальной идентичности. Для народа, решительно вступившего на путь установления контактов со всем цивилизованным человечеством и начинающего осознавать свою великую историческую миссию, удовлетворение этой потребности не могло замыкаться в рамках сугубо собственного имеющегося опыта, поэтому формирование национальной культуры Нового времени в России определили два пересекающихся вектора взаимодействия: вертикальный – с предшествующей национальной традицией и горизонтальный – с зарубежной культурной традицией. В результате уже к середине XVIII века сложились все необходимые условия для ситуации, которую М. М. Бахтин определяет как «диалог культур»: «Чужая культура только в глазах *другой* культуры раскрывает себя полнее и глубже ... Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы *диалог*, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур ... При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и *открытую* целостность, но они взаимно обогащаются» (Бахтин, 1979, 334–335).

Вместе с тем державинская поэтическая система формировалась в тот момент, когда вся мировая художественная культура переживала кардинальную перестройку самих категориальных принципов творческого мышления. В терминах исторической поэтики этот период принято квалифицировать как переходный от эпохи эйдетической поэтики к эпохе поэтики художественной модальности. Основным признаком этой новой эпохи является утверждение автономной личности, обладающей высокой степенью творческого самосознания и претендующей на подлинно субъектную позицию в мире. На это, в частности, указывает А. В. Михайлов: «На рубеже XVIII–XIX веков завершается происходивший подспудно, а теперь восторжествовавший процесс – Я завоевывает себя, то есть осознает свою автономию, это Я превращается в такую точку в мире, с которой и от которой отсчитываются все мировые смыслы; для такого Я и все то, что заведомо не принадлежит ему, должно быть заново порождено изнутри его мира, пережито, для этого Я в мире нет ничего готового, все подлежит его личной проверке, и все душевные движения, и все слова принадлежат теперь ему и только ему как личное достояние» (Михайлов, 2000, 29).

Рост личностного самосознания определил и особое отношение к традиции, которое в отличие от предшествующей эпохи становится активно-творческим, преобразующим. Традиция уже не воспринимается как раз и навсегда утвержденная данность, а подвергается эмпирической и аналитической проверке на истинность и жизнеспособность, критерием которых выступает осмысленный личный жизненный опыт творческого субъекта. Характеризуя ценностную позицию личности в условиях новых отношений с миром, С. Н. Бройтман отмечает: «Дело не только в том, что человек теперь не принимает ничего на веру и во всем хочет убедиться сам. Проблема глубже. Тут не просто проверка личным опытом готовых идей, чтобы после к ним присоединиться или их отвергнуть, а убеждение в том, что смысл всегда личностен — он создается человеком и не существует в готовом и отвлеченном от него виде» (Бройтман, 2001, 257). Только в этих условиях могло возникнуть явление творческой авторфлексии и полноценного художественного авторства.

Державин находится еще только на пороге этой эпохи личностно порождаемого смысла, но уже испытывает потребность в выработке самостоятельных подходов к его постижению и ощущает свое право как художника на собственную точку зрения. Эта собственная, авторская точка зрения возникает на пересечении индивидуальных творческих интенций и целенаправленного освоения наследия предшествующей культурной традиции. Державин оказался тем художником, о котором говорит Д. С. Лихачёв: «Писатель нового времени в большей мере руководствуется своими эстетическими представлениями, которые выросли на многовековом опыте предшествующей литературы и которые в этом смысле тоже традиционны, но традиция эта лишена той внешней жесткости, которая существует, скажем, в литературном этикете Средневековья. Свобода выбора здесь расширена, но выбор не отменен, а только обогащен. Автор нового времени вместо того, чтобы выбирать среди шаблонов своего времени, имеет перед собой весь многовековой опыт предшествующей литературы, который он использует не так, как наборщик использует шрифтовый материал в наборной кассе, а как скульптор, мнущий и формирующий глину» (Лихачёв, 2006, 83).

Вот почему решение дискуссионных научных проблем, касающихся определения роли Державина в системе русской культуры, невозможно без учета историко-литературного и культурного контекста державинской эпохи и без выявления генетических и типологических факторов, предопределившие процесс формирования его авторского сознания. Это-

му и посвящено настоящее издание, подготовленное в канун 270-летней годовщины со дня рождения поэта.

Автор выражает искреннюю признательность за ценные замечания и важную консультационную помощь коллективу кафедры русской литературы Уральского федерального университета, профессору РГГУ А. Н. Круглову, известным специалистам в области изучения русской литературы XVIII века Н. Д. Кочетковой, А. А. Левицкому, К. Ю. Лаппо-Данилевскому, А. О. Дёмину, директору «Музея Г. Р. Державина и словесности его времени» Н. П. Морозовой, а также своему дорогому наставнику А. А. Асояну, с благословения которого возникла сама идея создания данной книги.

ГЛАВА 1

АВТОРСКАЯ ПОЭТОЛОГИЯ Г. Р. ДЕРЖАВИНА И ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ

Становление авторского сознания в контексте русской жанрово-поэтической традиции XVIII века

Как известно, власть традиции над индивидуальным сознанием наиболее сильна и очевидна в т.н. «эйдетическую» эпоху, когда определяющей категорией художественного мышления выступает жанр. Это связано с тем, что античная литература воспринималась как своего рода инвариантная модель, обладающая своей четкой и эффективно апробированной системой канонических жанров. В связи с этим С. Н. Бройтман уточняет: «Жанровый канон здесь мыслился не как абстрактная конструкция, ему был необходим осязаемый образ; такими *образами*, но одновременно *образами* и являются первые греческие авторы» (Бройтман, 2001, 218). Постепенно жанровый канон все более начинает осознаваться теоретиками и практиками искусства как закон. Этот процесс достигает своего апогея к XVII–XVIII векам, когда окончательно складывается система жанров «закрывающая, авторитарная, не допускающая исключений, в высокой степени наделенная самосознанием своей системности» (Аверинцев и др., 1994, 30). Так определяется «закон поэтической доминанты», основу которого составляет принцип жанрового мышления. В эпоху классицизма жанр является не просто формальным выражением идеологических постулатов творческого метода, но и, говоря словами Г. А. Гуковского, представляет «категорию иерархичности, в которой сомкнута классификация действительности как темы с классификацией искусства как стиля» (Гуковский, 1962, 78). Иными словами, жанр выступает необходимым условием адекватного соответствия различных аспектов жизненного процесса их образному воплощению.

Кроме того, сложившаяся система жанров, по утверждению Н. Д. Тамарченко, есть показатель сформировавшихся «литературного

самосознания и критической рефлексии» (Тамарченко, 2008, 71). В жанре как «конденсаторе культурной памяти» (М. М. Бахтин) оказываются сосредоточены и структурно зафиксированы основные идеологические и поэтологические приоритеты данного типа культуры на любом этапе ее стадияльного развития, доставшиеся в наследство от предшественников и творчески преображенные современниками. Причем каждая литературная система, как правило, представляет собой четкую иерархию, основанную на сознании ценности жанра, который способен адекватно воплотить эти приоритеты.

Однако, как считают современные исследователи, «было бы неверным полагать, что, принимая “закон доминанты”, личность автора осуществляет свою творческую свободу на его периферии. Напротив, в наивысшем, наилучшем воплощении поэтической доминанты эпохи автор как раз и видит возможность своего самовыражения. Предел, поставленный традиционным жанровым сознанием, не воспринимается как насильственное ограничение, как фактор несвободы. Напротив, его наличие позволяет с тем большей остротой почувствовать универсальность эстетической деятельности как сумму творчески-личных усилий и свою причастность к ней как форму выражения своей субъективности» (Аверинцев и др., 1994, 28).

Г. Р. Державин вошел в отечественную литературу в тот момент, когда ее жанровая система уже в основном определилась и сформировалась. Эта система, восходящая к античной модели и воспринятая через посредство европейских (в первую очередь – французской и новонемецкой) литератур, знаменовала определенный уровень российской интеграции в сферу общеевропейской культурной традиции и указывала на сам факт приобщения к присущей ей идеологии гуманизма. Однако различная степень рецептивной продуктивности конкретных жанровых форм стала свидетельством того, что процесс усвоения европейского культурного опыта имел в России глубоко национальный характер (см.: Пумпянский, 2000, 31–32).

Так, в русской литературной практике XVIII века статусом наивысшей иерархической значимости был отмечен жанр оды в силу того, что именно ода предстала в качестве универсальной художественной модели, способной наиболее точно и адресно сосредоточиться на базовых аксиологических акцентах новой национальной идеологии (могущество русского государства, мудрое правление государя, Божий Промысл, оберегающий Россию). Между тем тематическое, конструктивное и функциональное многообразие стихотворных текстов, обозначенных жанровой

пометой «ода», было достаточно ощутимым и осознанным уже с середины XVIII века¹. Причем это не только не препятствовало, но, напротив, специфически стимулировало продуктивность оды как ведущего лирического жанра. Размышляя об ораторской («витийственной») установке оды, Ю. Н. Тынянов отмечает: «Вид оды был создаваем высшим видом лирики <...>. Это сознание было настолько велико, что понятие *оды* стало как бы синонимом лирики. Ода была важна не только как жанр, а и как определенное направление поэзии. <...> Поэтому высокий жанр мог привлекать и всасывать в себя какие угодно новые материалы, мог оживляться за счет других жанров, мог, наконец, изменяться до неузнаваемости как жанр, и все-таки не переставал сознаваться одой, пока формальные элементы были закреплены за основной речевой функцией – установкой» (Тынянов, 1977, 245).

Общеизвестно, что законодателем одического жанрового канона в русской литературе был М. В. Ломоносов, масштаб творческих открытий которого предопределил магистральный вектор развития отечественной поэзии Нового времени на длительную перспективу. Как отмечает И. З. Серман, «именно в жанре оды, получившем у Ломоносова такую разработку, с которой не мог равняться в новых литературах никто из прославленных одистов – ни Малерб, ни Гюнтер, ни Ж.-Б. Руссо, в литературе русского классицизма установилось полное единство жанра и поэтической личности. Никто из его современников, ни Сумароков, ни Херасков, ни Майков или Фонвизин, не представляли в своем лице какой-либо определенный жанр. Это произошло только с Ломоносовым» (Серман, 1973, 56).

Это стало возможным благодаря тому, что именно ломоносовская ода с ее беспримерным пафосом жизнеутверждения, масштабной программой государственных преобразований, подлинно патриотической ангажированностью и неизменной устремленностью в будущее предельно адекватно выражала суть идеологии новой, послепетровской России. Кроме того, поэтическое слово Ломоносова открыло перед читателем перспективу безграничных созидательных возможностей личности, сопричастной сфере интересов своего Отечества и заинтересованной в его благоденствии. Сама идея мировоззренческого оптимизма, имманентно присущая «пиндарической» оде Ломоносова, нашла особое художествен-

¹ Отсюда появление раздела «Оды разные» в собраниях сочинений поэтов XVIII в. и сама внутривидовая дифференциация оды («торжественная», «духовная», «анакреонтическая», «похвальная», «сафическая» и т. д.).

ное воплощение в не имеющей аналогов в предшествующей поэтической практике ритмической организации стиха, пространственно-временной, образно-стилевой и субъектно-речевой структуре текста (см.: Алексеева, 2005, 173–204).

Литературный авторитет «русского Пиндара» был настолько велик, что ни один из числа сколько-нибудь значимых поэтов-описцев XVIII века в той или иной степени не избежал его влияния, причем диапазон этого влияния оказался достаточно разнообразен: от подражания (И. К. Голеневский, В. П. Петров, Н. Н. Поповский и др.) и развития ломоносовской традиции (Н. П. Николев, А. Н. Радищев, М. М. Херасков и др.) до полемического противостояния (А. П. Сумароков, В. К. Тредиаковский).

Не избежал этого влияния и Г. Р. Державин, о чем существует весьма обширная исследовательская литература². В связи с этим существует необходимость более подробно остановиться на одном частном, но принципиально важном аспекте данной проблемы, не получившем должного освещения в исследовательской практике и касающемся рецептивной стратегии Державина как значимом факторе его авторского сознания.

Как известно, повод для постановки проблемы «Державин и Ломоносов» впервые был подан самим автором «Фелицы», который в одной из ранних редакций (1805) своих «Записок» привел следующую любопытную автохарактеристику: «...хотел подражать г. Ломоносову, но как талант сего автора не был с ним внушаем одинаковым гением, то хотел парить, не мог выдерживать постоянно, красивым набором слов, свойственного единственно российскому Пиндару велелепия и пышности. А для того с 1779 года избрал он совсем особый путь, будучи предводим наставлениями г. Баттё и советами друзей своих: Н. А. Львова, В. В. Капниста и И. И. Хемницера, подражая наиболее Горацию» (Державин, 1871, VI, 443)³. Это краткое, но предельно информативное сообщение нуждается в комментарии, ибо в нем сосредоточены основные контекстуальные параметры процесса формирования авторского сознания Державина последних десятилетий XVIII века.

Во-первых, важен здесь сам факт указания на попытку следовать ломоносовским художественным принципам, осознание невозможности

² Опыт изучения ломоносовского влияния на художественную систему Г. Р. Державина обобщен в диссертационном исследовании М. В. Чердниченко (см.: Чердниченко, 1997).

³ Далее все ссылки на это издание приводятся в тексте без указания автора и года издания, но с обозначением номера тома и страницы, например: (VI, 443).

этого намерения ввиду различия природы поэтического дарования и – как следствие – вынужденная необходимость избрать «совсем особый путь» творческого самовыражения.

Кроме того, в качестве эстетического ориентира Державин называет имя французского философа и теоретика литературы Шарля Баттё (1713–1780), автора трактата «Курс изящной словесности, или Принципы литературы» (1747–1748), с которым, по предположению ряда зарубежных и отечественных исследователей (Г. Кёлле, И. З. Сермана, Н. Ю. Алексеевой и др.), поэт впервые познакомился по немецкому переводу К. В. Рамлера «*Einleitung in die Schönen Wissenschaften*» (1756–1758) и интерес к которому сохранял долгие годы (см.: Машкин, 1916, 382–401). Вслед за Аристотелем Баттё развивал одну из центральных в системе эстетики классицизма идею подражания природе как основы любого искусства; типологическое различие же между его видами он видел в присущих каждому из них миметических формах (звук в музыке, цвет в живописи, пластические массы в архитектуре и т. п.). Однако подражание он понимал не как непосредственное копирование реального явления действительности, а как воссоздание его идеального («изящного») прообраза: «Изящная Природа ... не есть истинное существующее, но истинное могущее существовать, изящное истинное, представленное так как бы оно в самом деле существовало и со всеми совершенствами, какия только оно получить может» (Баттё, 1806, 32). Существенной заслугой Баттё, на что, очевидно, обратил внимание и Державин, стало стремление найти и обосновать некие универсальные принципы творческого преобразования жизни, свидетельствующие о неразрывной эстетической взаимосвязи всех видов «изящных» искусств. И в этой связи он квалифицирует «исступление» как состояние творческого акта, которое сродни артистическому перевоплощению.

Не менее важным является и упоминание поэта о «наставлениях» друзей, составлявших костяк т. н. «львовского кружка». Характеризуя эстетическую программу этого творческого объединения петербургских литераторов, художников и композиторов, исследователи, как правило, акцентируют внимание на ее предромантической направленности. Так, например, В. А. Западов «идейно-эстетическую и поэтическую платформу» львовского кружка квалифицирует как «диаметрально противоположную эстетике классицизма» (Западов, 1968, 84) и к числу ее базовых пунктов относит «новое поэтическое видение мира; идею ценности личности, внимание к этическим проблемам, вопросам морали частного человека и общества; частную жизнь частного человека и связанную с этим

ломку сложившейся жанровой и образной систем; отказ от нормативности вообще и “правил” в частности; образ автора, органически входящий в стихотворения; попытки создания индивидуальных характеристик людей; обилие конкретных намеков; внимание к бытовым деталям, воплощение быта в живописно-пластических образах; смелое сочетание прозаизмов и просторечия с высокой архаизированной лексикой; идущие в одном направлении эксперименты в области метрики, строфики, рифмовки; наконец, пристальный интерес к проблеме национального содержания и национальной формы» (Западов, 1968, 84). Следует уточнить, что близкие дружеские, а позднее и родственные связи с Н. А. Львовым вообще имели решающее влияние на формирование художественных приоритетов Державина. Благодаря широкой искусствоведческой эрудиции Львова, признанного в кружке «гением вкуса», перед Державиным предстал мощный эстетический потенциал русской народно-поэтической традиции; определился его устойчивый интерес к античной и скандинавской культуре, с годами переросший в исключительно продуктивный творческий стимул; расширился жанровый диапазон державинских поэтических исканий; открылись горизонты взаимодействия литературы с другими видами искусства, и прежде всего с музыкой и живописью; а главное – сформировалось понимание самой сути творческой деятельности как способа самовыражения личности творца. Все это в совокупности, надо полагать, и имело решающее влияние на выбор авторской стратегии Державина и предопределило ее оригинальный характер.

И, наконец, еще одна существенная деталь, которая принципиально уточняет общую картину литературных ориентиров Державина. Это указание на «подражание Горацию». Действительно, уже начиная со второй половины 1760-х годов стихотворные переложения одических опусов римского поэта органично входят в поэтический арсенал Державина⁴, а сама жанровая модель горацианской оды становится одной из числа наиболее актуальных и востребованных им лирических форм. Успех Державина в разработке данной жанровой модификации был настолько очевиден даже его современникам, что уже при жизни поэта его именовали «русским Горацием».

Однако успех горацианской оды отнюдь не стал препятствием для продолжения державинских опытов в той сфере, в которой он, как можно было бы понять из его слов, потерпел неудачу. Вспомним, поэт сетовал

⁴ М. Я. Паит насчитывает 32 поэтических текста Державина, которые восходят к различным одам и эподам Горация (см.: Паит, 2004, 203–204).

на то, что «хотев парить, не мог выдерживать *постоянно* [курсив мой. – Д. Л.], красивым набором слов ... велелепия и пышности», мотивируя это тем, что его талант «не был с ним внушаем одинаковым гением» (VI, 443). Судя по всему, Державина смущало присущее поэтике ломоносовской оды единообразие высокого стиля, которому мог соответствовать лишь высокий предмет лирического переживания. Такое ограничение в отборе материала не могло удовлетворить поэта, стремящегося к многоаспектному восприятию и изображению действительности, а потому наводило на мысль об *иной* природе его поэтического дарования, нежели гений Ломоносова.

Можно выделить несколько этапов освоения Державиным жанра высокой, пиндарической оды, отражающих аспекты качественной динамики авторского сознания поэта.

Первые случаи обращения к жанру торжественной оды дают представление о том, что его «подражательность» имела вынужденный характер и была обусловлена еще не вполне сформировавшимся собственным представлением о природе высокого лирического жанра. Так, наиболее ранняя из числа дошедших до нас пиндарических текстов «Ода Екатерине II» (1767), написанная Державиным по поводу составления Нового уложения, строится в точном соответствии с той жанровой моделью, которая была канонизирована ломоносовской поэтической практикой. Ей присущи классическая 10-стишная строфа с характерной схемой рифмовки (ababccdede); единство эмоционального тона, передающего состояние лирического восторга; устойчивые риторические конструкции; самодовлеющий фигуративный стиль лирического монолога; масштабный хронотоп, призванный засвидетельствовать сам факт «великости» объекта одического изображения.

Определяя степень ломоносовского влияния на принципы построения этого раннего державинского опыта, Ю. В. Стенник отмечает: «Эти стихи словно сотканы из воспринятых у Ломоносова риторических формул и поэтических выражений» (Стенник, 1987, 242). Действительно, в «Оде Екатерине II» отчетливо видны многочисленные реминисценции из ломоносовских од на день восшествия на престол Елизаветы Петровны 1746, 1747, 1748 годов и др., например: «Велико дело и чудесно», «Возвед своих я мыслей взоры», «Пред мысленными очесами», «О, коль странно всюду поле / Твоих, богиня, хвальных дел» (III, 241–245) и др.

Прочно закрепившиеся в национальной панегирической традиции черты идеального монарха, которые Ломоносов привязал к образу Елизаветы Петровны, в различных риторически-клишированных

формах Державин проецирует на образ Екатерины, тем самым подчеркивая факт властной преемственности двух российских самодержиц. Подобно своей предшественнице, державинская Екатерина предстает наследницей великого дела Петра, живущей неустанными трудами во благо Отечества, гарантом закона и справедливости, великодушной миротворицей, мудрой покровительницей наук, властительницей сердец граждан. Особо акцентируется в державинском тексте мысль о «материнской» любви императрицы к своим подданным, которая пятикратно варьируется в различных контекстуальных ситуациях оды и также восходит к ломоносовскому концепту «матери-защитницы»: «Так ты к нам сердобольна, мать», «Нас матерней казнишь рукою», «Тишайша мать, героиня» (III, 244–245) и др.⁵

Между тем уже этот ранний образец торжественной оды убедительно свидетельствует о сознательном намерении молодого поэта встать на «совсем особый путь» постижения законов этого высокого жанра, отличный от «пути», проложенного Ломоносовым. Традиционное одическое вступление, связанное с «призыванием муз», в первых 3 строфах текста Державин трансформирует в декларацию своей оригинальной поэтической программы, в основе которой – не следование литературным образцам, а стремление к жизненной достоверности:

Вдохни, о истина Святая!
Свои мне силы с высоты;
Мне, глас мой к пенью напрягая,
Споборницей да будешь ты!
Тебе вослед идти я тшуся,
Тобой одной я украшуся.
Я слабость духа признаваю,
Чтоб лирным тоном мне греметь;
Я Муз с Парнасса не сзываю,
С тобой одной хочу я петь.

Велико дело и чудесно
В подоблачной стране звучать
И в честь владетелям нелестно
Гремящу лиру настраять;
Но если пышныя пареньи
Одним искусством, в восхищеньи,

⁵ Ср., например: «Единым гласом все вызываем, / Что защитница и мать...» (Ломоносов, 1959, XVIII, 220).

Сердца, без истины, пленяют;
То в веки будущих премен
В подобны басни их вменяют,
Что пел Гомер своих времен.

(III, 241–242)

Из общего контекста этого фрагмента видно, что основные черты ломоносовского стиля («гремяща лира», «пышные пареньи», «украшения», «витийский гром») поэт оценивает как атрибуты «басни», т. е. сугубого литературного вымысла, который не соответствует «истине», а потому не может претендовать на серьезное отношение потомков. В то время как искреннее, безыскусственное поэтическое слово, идущее от сердца стихотворца, способно точно запечатлеть суть изображаемого лица и тем самым выразить общенародное к нему отношение.

Комментируя эту любопытную эстетическую манифестацию раннего Державина, Н. Ю. Алексеева усматривает в ней ориентацию на другую, только зарождающуюся по инициативе В. И. Майкова поэтическую тенденцию декларативного отказа от «выспренного» одического пафоса, которая довольно быстро становится «общим местом» в одотворческой практике конца 1760 – начала 1770-х годов. «Но, – как отмечает исследователь, – ни Майков, ни другие поэты, не желавшие или не умевшие парить, дальше заявления, что им не нужен восторг, не шли, и вслед за отказом от парения нехотя поднимались вверх, представляя события с немотивированной дистанции взгляда, через готовые слова и образы» (Алексеева, 2005, 315).

Не избежал этой участи и Державин. Не имея четких представлений о практических механизмах реализации заявленной идеи и достаточного опыта одического стихотворства, автор «Оды Екатерине II» в основном остался в рамках привычного жанрового канона, следуя наработанным, устоявшимся конструктивным схемам. Характерно и то, что сама «новая» поэтологическая программа Державина была выражена в «старой» риторической форме, причем даже с использованием прямых ломоносовских заимствований. Можно сказать, что в данном случае акцентированное поэтом стремление к *авторству* оказалось не в состоянии преодолеть инерционную силу *авторитета*.

И все-таки уже здесь это стремление отчетливо проявило себя как осознанная потребность и нашло выражение в целом ряде пока что маргинальных, но достаточно симптоматичных деталей. По всей видимости, Державина не удовлетворяла слабая степень выраженности индивидуально-авторских интенций, присущих торжественной оде и препятству-

ющих прямой экспликации личного отношения к объекту одического изображения. Иначе чем еще объяснить тот факт, что семь из тринадцати строф «Оды Екатерине II» отмечены персонифицированной формой лирического «Я», а как минимум в трех из них лирический субъект тяготеет к доминантной, активной позиции в текстуальном пространстве, например: «Возвед своих я мыслей взоры..., / Какие, слышу, разговоры...» (III, 242), «Я духом в храмах освященных... / Какой тут слышу слух веселый!» (III, 243–244) и т. п. Разумеется, лирический субъект здесь еще полностью отвлечен от конкретной личности автора, однако примечателен сам факт авторского стремления хотя бы частично дистанцировать его от коллективного сознания и создать прецедент для его автономной ценностной позиции.

Кроме того, на фоне риторических построений и отвлеченных одических клише, образ Екатерины вбирает в державинской оде те эскизные черты условно-психологического портрета, которые позднее явятся в образе Фелицы («шумящей славе не внимает», «зрит на пышность как на сон», «покой трудами нарушает»), не исключают элементы сниженно-бытовой детализации («пóтом льется») и содержит рудименты «забавного слога» (рифма «императрице – девице» III, 243).

Иными словами, авторитет Ломоносова не заслонил перед Державиным возможности высокого жанра, но, напротив, пробудил в нем тягу к сотворчеству, и, как отмечает Л. В. Пумпянский, уже первый одический опыт удостоверил поэта в том, что «ломоносовской поэтикой, без ломоносовского гения, он вполне владеет» (Пумпянский, 2000, 81).

В двух последующих торжественных одах Державин, казалось бы, еще более последовательно демонстрирует приверженность ломоносовской традиции. Так, в неоконченной оде «Fragmentum» (1772), приуроченной к успешным действиям русской армии в период первой Турецкой кампании, установку на художественную достоверность («правду») как противовес литературной условности («баснь») он напрямую связывает с именем своего великого предшественника, поэтическим принципам которого выражает готовность следовать:

Не баснь о ней мной здесь вещает,
Но правда в Ломоносов след.

(III, 257)

А первая из числа опубликованных державинских сочинений ода «На бракосочетание великого князя Павла Петровича с Натальею Алексеевной» (1773) композиционно и стилистически ориентирована на оду

Ломоносова «На день брачного сочетания великого князя Петра Федоровича и государыни великия княгини Екатерины Алексеевны 1745 года». В то же время при близком знакомстве с текстом оды становится очевидно, что ломоносовские интонации особым образом сочетаются здесь с собственно державинскими. Там, где поэт репродуцирует основные элементы инвариантной одической структуры (картины ликующей России, образ и монолог благословляющей молодоженов императрицы, развернутые характеристики грядущего величия Отечества, санкционированного волей Всевышнего, пророческие видения лирического субъекта и т. п.), он невольно использует готовые риторические формулы, прямо или косвенно заимствованные из ломоносовского стилистического арсенала, например:

Там в вист триумфов облеченна,
Венцом венчанная царей,
Стоит жена, Орлом взнесенна
Седми обширных верх морей;
От вечера до утра края
Очами царства надзирая,
Рукой в союзе держит Льва,
В цветах вред скрытый презирает,
Луну ногою попирает...

(III, 262)

Однако речевой тон существенно меняется, когда взгляд лирического субъекта проникает в «селенье» любви (17–21 строфы), которое представляет собой особое пространство, характеризующее сферу интимных отношений венценосных молодоженов («Супругов страстных всюды зрак / Они горят, они пылают» III, 266). Оно имеет замкнутый характер и откровенно наделено чертами идиллического хронотопа:

Между лавровыми древами
Там негa свой имеет трон,
На ложах роз, под мирт ветвями
Природу тих лелеет сон;
В тенях тут горлиц въздыханье,
В водах там лебедей вскличанье.

(III, 266)

Помимо того, что высокий речевой тон и торжественная одическая декларативность уступают здесь место умиротворенной созерцательности и настроению благоговейного любования, расширяется и спектр каналов восприятия изображаемого объекта: наряду с разнообразными

зрительными и акустическими пространственными образами Державин использует и единичный случай обонятельной характеристики явления: «рощи ароматные» (III, 267). Более того, в отличие от условно-метафорического ломоносовского пейзажа, как правило, выполняющего служебно-иллюстративную функцию в одическом тексте⁶ и исключающего любое проявление телесной предметности самим субъектным ракурсом «парения», державинские зарисовки «обитатели любви» отмечены рядом цветовых и звуковых деталей, удостоверяющих читателя в эмпирической данности и тональном разнообразии объекта изображения, что позднее сам поэт определит как принцип «говорящей живописи»:

Янтарный облак ограждает
Где холмы красные вокруг;
Где уху ветер не досаждаёт,
Где пеньем сладким пленен дух;
Меж перл кристаллы быют где воды;
Где дуть не смеют непогоды;
Где всюды зланные луга,
Игры, веселья, радость, смехи;
Со всей подсолнечной утехи
Куда сошлись на берега.

(III, 266)

Комментируя эти строки, Н. Ю. Алексеева справедливо замечает: «Отталкиваясь от готовых слов Ломоносова, Державин вдруг увидел новое и ранее невиданное. Он представил стоящую за словом картину. Новый пейзаж был подсказан словом» (Алексеева, 2005, 317). Следует уточнить, что и сама структурная основа этого пейзажного фрагмента была организована на основе того принципа, который впоследствии станет одним из числа конституирующих принципов державинской поэтики. В данном случае речь идет о шестикратном (в основном – анафорическом) повторе в пределах одной строфы местоимения «где», указывающем на единовременность и взаимосвязанность изображаемых явлений (см.: Пономарёва, 2008, 24–85). Есть в тексте и случай использования строфической анафоры-рефрена («Конечно, здесь живет любовь?» III, 266), задача которой органично вовлечь в пространство любовной идиллии ситуативные ком-

⁶ Характеризуя колористический строй ломоносовской поэзии, В. А. Западов отмечает: «Цветовые эпитеты у него ... есть. Но “живописной конкретности” ... нет, – потому что вся без исключения красочная живопись Ломоносова – от “желтых класов” до багряной или “червленной Авроры” – заимствована и превращена в абстрактные лаконичные формулы, кочующие из оды в оду» (Западов, 1984, 46).

поненты иного порядка (разжигающий страсть полет Зефира, отсутствие злобы, жестокости, беззакония). В данном тексте пока еще нет динамики словесного изображения, нет и сочетания противоречивых явлений бытия – все это появится в державинской поэзии позже. Но уже здесь поэт стремится к взаимообусловленности и взаимодополняемости образных элементов, что позволило ему вплотную приблизиться к модели целостного и многообразного бытия.

Примечателен и факт авторской мистификации, которую Державин предпринимает при первом издании этого сочинения. Как известно, ода была анонимно напечатана в типографии Императорской Академии наук под заглавием «Ода на всерадостное бракосочетание их императорских высочеств, сочиненная потомком Аттилы, жителем реки Ра, в Санктпетербурге, 1773 года». Как отмечает Я. К. Грот, «“Потомком Аттилы” назвал он себя в том же смысле, как после “Татарским мурзою”; а “жителем реки Ра” (Волги) – как казанский уроженец» (III, 260). Этот ранний опыт авторской «масочной» игры Державина имел предварительный характер и был обусловлен общими процессами развития ориентальных интересов в русской культуре второй половины XVIII столетия. В тексте оды его присутствие не вышло за рамки единичных и в целом немотивированных употреблений «восточных» топонимов (Инд, Аральские горы, «Раксальски» дебри, Евфрат и др.), однако сам случай его актуализации является свидетельством переосмысления поэтом природы высокого жанра и может служить отправной точкой развития театрализованной авторской стратегии, которая во всей полноте заявит о себе уже в ближайшей перспективе.

Особый интерес, связанный с развитием процесса авторского сознания Державина в ранний период его творческой деятельности, представляют сочинения, написанные в период пугачевского восстания. В целом следует отметить, что личное участие Державина в пугачевской кампании – факт общеизвестный и основательно освещенный в исторической и биографической литературе. Особая роль в подробном и достоверном изучении этих обстоятельств жизни поэта принадлежит Я. К. Гроту, которому удалось собрать воедино и систематизировать многообразные источники («Записки», «Журнал», официальная и частная переписка, черновые заметки, архивные документы и др.), касающиеся деятельности Державина во времена пугачевского бунта (Грот, 1861; 1877 и др.).

К числу оригинальных стихотворных произведений, написанных во время пугачевских событий и представляющих непосредственный отклик на них, следует отнести 5 лирических текстов, написанных в 1774 и 1775 годах. Четыре из них были включены Державиным в опублико-

ванный в 1776 году при Санкт-Петербургской Академии наук сборник «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае» («Ода на великость», «Ода на знатность», «Ода на смерть генерал-аншефа Бибикова», «Ода на день рождения ее величества, сочиненная во время войны и бунта 1774 года»)⁷; пятый – неоконченная «Эпистола к генералу Михельсону на защищение Казани» – предстал перед читателем лишь в середине XIX столетия благодаря архивным разысканиям Я. К. Грота. Это само по себе свидетельствует о той мере значимости, которую автор придавал каждому из указанных сочинений, но нисколько не умаляет авторитетности каждого из них как живого художественного источника державинской рецепции современных ему исторических обстоятельств. При этом важно оговориться, что все четыре (опубликованные) «читалагайские» оды связаны с конкретными событиями пугачевского бунта весьма косвенно, где пугачевская тема и сам образ «злодея Емельки» выступают в качестве частных иллюстраций к поэтическим размышлениям глобального порядка; в то время как стоящая особняком «Эпистола» есть тщательно детализованное, эпически масштабное и в то же время лирически страстное свидетельство их прямого участника.

Все пять стихотворных текстов имеют четкую жанровую маркировку («ода», «эпистола»), что само по себе указывает на сознательное намерение автора следовать устоявшейся поэтической традиции в решении конкретных художественных задач. Вместе с тем при внимательном рассмотрении становится очевидно, что и здесь авторское сознание Державина стремится выйти за рамки жанрового канона и тяготеет к поиску новых выразительных возможностей традиционных жанровых форм. Характеризуя тематический спектр «Читалагайских од» и указывая на его общность с магистральными темами риторической поэзии XVIII столетия, Н. Ю. Алексеева отмечает: «В “Читалагайских одах” наметилось свое, державинское их раскрытие. В этом месте оно заключается в наполнении готовой темы чувством, определяющем новую интонацию» (Алексеева, 2005, 319). Именно эта «новая интонация» и позволила Державину сочетать личные ощущения участника драматических событий 1773–1775 годов с глубокими размышлениями объективного поэта-летописца.

Так, «Ода на великость», на первый взгляд, представляет собой вполне классический вариант модели данного жанра, содержащий про-

⁷ Этот сборник помимо 4 оригинальных стихотворений Державина включает и 4 прозаических текста, которые представляют собой переводные извлечения из поэтического сборника Фридриха Великого «Vermischte Gedichte» (см.: Алексеева, 1993).

светительскую декларацию «монарших добродетелей». Здесь панегирические инвективы в адрес царствующей монархини выступают как приглашение осмыслить природу «великости», под которой поэт понимает силу человеческого духа. «Великость» предстает в стихотворении проявлением Божественной сущности («Великость в человеке – Бог!»), которая обитает «в кругах небес» среди «гремящих эфиров» (III, 290) и воплощается в земных избранниках, обладающих твердой волей и увенчанных благами деяниями:

Высокий дух чрез все высок,
Всегда он тверд, что ни случится:
На запад, юг, полночь, восток
Готов он к правде ополчиться.

(III, 291)

Согласно жанровой традиции, иллюстрируя свою мысль, поэт активно обращается к историческим и мифологическим персоналиям, наглядно отмеченным знаками «великости». В числе таковых оказываются «геройством возбужденный» Алкид (Геракл), «богоподобный» Петр Великий, поправший страх смерти Александр Македонский⁸, «божественный» Сократ, мужественный и непоколебимый римский полководец Регул, отважный и великодушный византийский полководец Белизар (Велизарий). Причем поэт в духе просветительских идеалов подчеркивает, что «великость» определяется вовсе не наличием монаршего сана, но стойкостью духа и плодами созидательной деятельности:

И в нижней части можно быть
Пресвыше, как носить корону:
Чем быть подобному Нерону,
То лучше Епиктетом слыть.

(III, 292)

Галерею подлинно великих персонажей в державинской оде венчает образ Екатерины, имя которой сопровождается рядом пафосных пе-

⁸ В комментариях к данному стихотворению Я. К. Грот обратил внимание на повышенный интерес Державина к одному из полулегендарных эпизодов из жизни Александра Македонского, упомянутому в «Оде на великость» и позже подробно пересказанному им в «Анекдоте» (1796), который был написан поэтом в связи с публикацией оды «Властителям и судиям»: «Александр Великий, будучи болен, получил известие, что придворный доктор отравить его намерен. В то же время вступил к нему и медик, принесший кубок, наполненный крепкого зелия. Придворные от ужаса побледнели. Но великодушный монарх, презря низкие чувствования ласкателей, бросил пронизательный свой взор на очи врача и, увидя в них непорочность души его, без робости выпил зелие, ему принесенное, и получил здравие» (I, 114).

рифрастических определений: «Богиня, радость сердец» (III, 293), «душа превыспренняя, парящая» (III, 294). Вместе с тем, размышляя о природе величия императрицы, Державин приходит к оригинальному выводу, декларативно заявленному в тексте: «Велик напастьми человек!» (III, 293). При этом он вводит в поэтический текст элементы современных жизненных реалий, что существенно корректирует его содержание. Истоки «великости» монархини, по мнению автора, в том, что ей в полной мере пришлось испытать все тяготы «лютой части», ниспосланной России Господом: «Россия чувствует, налоги, / Судьбы небес как были строги...» (III, 294).

Победа русского оружия в войне с Турцией и успешное подавление бунта под предводительством Пугачёва рассматриваются Державиным в данном контексте как явления одного порядка – как условия высшего испытания на «великость» и одновременно факт искупления гнева Божия. И хотя образ самого Пугачёва в данной оде прямо не поименован, его присутствие зримо выражено в форме последствий разрушительной деятельности: «пожары, язвы, глад, свирепы бунты» (III, 294). А мифориторическая номинация «Змий» выводит этот образ на уровень предельного художественного обобщения, где он выступает как персонификация мирового зла.

Данная номинация используется для обозначения образа Пугачёва и в «Оде на знатность»⁹. Композиционное построение данного стихотворения, посвященного русскому полководцу, генералу-фельдмаршалу П. А. Румянцеву-Задунайскому, во многом перекликается с «Одой на великость». Развивая мысль о природе мнимой и истинной славы деятелей, наделенных властными полномочиями, Державин также прибегает здесь к историческим аналогиям, однако использует их в качестве негативных иллюстраций. Констатируя известный просветительский тезис, получивший широкое распространение в русской литературе еще с сатир А. Кантемира, о том, что истинная «знатность» заслужена только тем, кто, обладая «душою благородной, / Талантом, знаньем и умом», приносит обществу пользу «пером, мечем, трудом, жезлом» (III, 296–297), поэт приводит имена тех, кто оставил по себе в истории недобрую славу и тем самым дискредитировал само благородное звание властителя. Здесь наряду с деспотичным Калигулой, коварным Катоном, вероломным Катилиной и жестоким Юлием Цезарем предстает персона Пугачёва.

⁹ В существенно переработанном виде это стихотворение было опубликовано в 1794 г. под названием «Вельможа».

Характерно, что синтаксически и семантически образ последнего в тексте оды максимально сближен с образом римского полководца Луция Сергия Катилины («Емелька с Катилиной – змей» III, 296), которого культурное сознание XVIII века квалифицировало как символ политического заговора и вероломства¹⁰. Так в ранней державинской лирике возникает мотив самозванства. По мнению поэта, любая насильственная претензия на власть является неоправданной, т. к. влечет за собой хаос и нарушение мирового порядка, а ее субъекты независимо от ситуативных обстоятельств воспринимаются как персонификации единой деструктивной сущности:

Разбойник, распренник, грабитель
И царь, невинных утеснитель, –
Равно вселенной всей злодей.

(III, 296)

В этой связи следует отметить одну любопытную деталь: в двух более ранних по времени написания «читалагайских» одах («Оде на день восшествия ее величества... 1774 года» и «Оде на смерть генерал-аншефа Бибикова») вербальное обозначение образа Пугачева представлено в форме непосредственного, стилистически нейтрального фамильного антропонима «Пугачёв»; а в одах 1775 года, как уже отмечалось, Державин использует в одном случае экспрессивно ангажированную именную форму «Емелька» и дважды – антропонимизированный апеллатив «змей / змий», тем самым как бы вообще табуируя именное обозначение фигуры предводителя мятежников. Это дает основание предположить, что за год, отделяющий две группы од и отмеченный расширением круга личных впечатлений о характере происходящих событий, поэт пережил определенную эволюцию представлений о масштабе личности Пугачёва как фигуре исторического плана и последствиях его деятельности. И если в одах 1774 года Пугачёв выступает лишь как частное проявление злодейских поступков и намерений («Скрепился в зверстве Пугачёв...» III, 300; «Не прольет Пугачёв кровей...» III, 309), то в одах 1775 года его масштаб вырастает до уровня предельного обобщения сил мирового зла, выраженного в форме мифориторической фигуры «змей», борьба с которым приобретает характер Божественного предназначения.

¹⁰ Показательна в этом отношении «Песнь историческая» А. Н. Радищева, где образ Катилины не только изображен в ракурсе стремления силой узурпировать законную власть, но и представлен в роли тирана, посягнувшего на римскую «вольность» (Радищев, 1975, 103).

Данной авторской установке оказывается адекватна и сама форма ее лирической самопрезентации. Уже здесь, в ранних поэтических опытах, лирический субъект Державина ясно осознает себя подлинным поэтом, обладающим особым мистическим зрением, знанием сокровенных тайн бытия, уполномоченным транслировать Высшую истину, и принципиально акцентирует свою сакральную миссию:

Возлегли на твоих персях,
Наполнясь твоего паренья,
Я зрю, – блистает свет в очах;
Я мню, – перо творит веленья!
Восторгся дух зарей в чертог!

(III, 290)

Подобно древнему Орфею, он ощущает способность силой вдохновенного Логоса повелевать стихиями («Светила красные небес, / Теперь ко мне не наклоняйтесь...» III, 290) и осознает данное Небом право требовать послушания от народов и владык («Народы! Вас к себе собираю / ...И вы, цари! Оставьте трон» III, 290). Здесь впервые зримо проявились черты той авторской позиции, которую сам Державин много позже охарактеризует в «Рассуждении о лирической поэзии, или Об оде»: «Вдохновение [т. е. присутствие Духа Божия. – Д. Л.] <...> наполняет душу лирика огнем небесным. Оно напрягает все ее силы, окрыляет, возносит и исторгает <...> из всех земных пределов. <...> От вдохновения происходят <...> высокие божественные мысли, выспренние парения, многосодержащие изречения, таинственные предвещения» (VII, 576).

Существенно иная авторская установка характерна для «Эпистолы к графу Михельсону на защищение Казани». Я. К. Грот датирует это оставшееся незавершенным и неопубликованным при жизни поэта стихотворение концом 1774 – началом 1775 года и при этом отмечает: «Попытка Державина обработать в поэтической форме эпизод из Пугачевщины тем более замечательна, что она, сколько известно, единственная в своем роде и что поэт был очевидцем событий, из которых им заимствован предмет» (III, 312). Важно уточнить, что 12 июля 1774 года, т. е. в день взятия пугачевским войском Казани, Державин, находясь в Саратове, быть прямым «очевидцем событий» не мог и, по его собственным словам, лишь «16 числа июля получил <...> из Сызранской канцелярии известие, что Казань, по приближении злодейских полчищ, выжжена» (VI, 491).

Тем не менее в «Эпистоле», по всей видимости, написанной под сильным впечатлением от подробных рассказов прямых свидетелей произошедшего, лирический субъект предстает не просто в качестве очевидца, но непосредственного участника боевых действий, защитника города. Факт его личной причастности драматическим событиям подчеркивается в тексте многократным употреблением лексических форм первого лица («Ударили мы в них и грудью продирались...», «Но много тут и нас побито от врагов...», «Я, видеv, разве тень могу лишь изразить...» III, 323) и репортажно-детализированными ситуативными зарисовками.

Комментируя отдельные случаи использования в стихотворении архаичной лексики, Я. К. Грот приходит к выводу о том, что «Эпистола» Г. Р. Державина «носит следы влияния» (III, 319) героической поэмы М. В. Ломоносова «Пётр Великий». Тем не менее на фоне внешних признаков ориентации Державина на литературный авторитет своего предшественника не менее значимым оказывается еще одно важное обстоятельство. В «Эпистоле» уже в полной мере обнаруживается авторское стремление к сочетанию визуальной пластичности с акустической объемностью поэтического образа, впервые наметившееся в «Оде на бракосочетание великого князя Павла Петровича с Наталией Алексеевной» 1773 года. В частности, это проявляется в сцене изображения «нахального врага»,

Который, так как вихрь ярящийся дышащий,
Бурливый, мещущий, крутящийся визжащий,
Хотел нас поломить, но был везде отпор:
Стенали ревом жерл твердыни тяжких гор;
Горюче зелье страх и мрак и смерть бросало
И бездны дальния ударом потрясало;
Носился вихрями ревущих ядер град.

(III, 321)

Однако, несмотря на глубоко личный тон и предельно высокий эмоциональный накал поэтической речи, автор старается оставаться в рамках летописной объективности, адекватно оценивая исторический масштаб переживаемого события. Об этом свидетельствует и сама композиция стихотворения. Так, в «Эпистоле», традиционно открывающейся обращением к адресату («Внемли здесь, Михельсон...» III, 311) с мотивировкой причины стихотворного посвящения («в благодарность я сие к тебе пишу» III, 312), непосредственное представление события «защиты» Казани предваряется развернутой справкой о других героях пугачевской кампании, что придает первой части стихотворения вид поэтической «истории

в лицах». Лирический субъект с гордостью упоминает имена А. И. Бибикова, который «Начало положил к концу благополучну / И кончил свою жизнь, с победой неразлучну» (III, 314); П. М. Голицына, одержавшего первую крупную победу над Пугачевым при крепости Татищевой; П. С. Потёмкина, имевшего мужество выступить с отрядом в четырёста человек против в десятки раз численно превосходящего противника при защите Казани; П. И. Панина, благополучно завершившего подавление бунта окончательной победой и пленением самого Пугачёва. И все же, обращаясь от лица всех жителей Казани к И. И. Михельсону, лирический субъект с благодарностью восклицает: «Тобюю наш спасен оставший рухлый град – / От самых тартарских ты возвратил нас врат» (III, 317).

Вторая часть «Эпистолы» представляет собой само эпически масштабное, и в то же время лирически выразительное полотно захвата и разорения Казани. Здесь Державин впервые заявляет о себе как об оригинальном поэте-баталисте. При разработке сцен военного противостояния автор стремится сочетать общий план изображения боя с частными деталями его фактического осуществления:

Лежал в пути нам мост, тут тьмой толпы спирались;
Ударили мы в них и грудью продирались,
Встречали на штыки, свергали стами в ров.

(III, 323)

Установка на достоверность повествования нередко перемежается субъективно-оценочными характеристиками. В то же время ракурс восприятия происходящих событий изначально задается с позиций исторической масштабности благодаря ряду библейских аллюзий и аналогий. Так, сама ситуация, связанная с возникновением пугачевского бунта, воспринимается лирическим субъектом и представляется читателю как результат Господнего гнева, подобно той, которую переживал древний Египет времен Моисеевых («Когда мы древнему Египту соравнялись, / Что тварью, так как он, презренной покарались...» III, 318). Акт Божественного возмездия, воплотившийся в форме разрушительного мятежа, приобретает поистине апокалиптический характер («Багровый луч из мглы низвергнулся на град / Зарделось здание блистающе в вершине...» III, 318–319), ощущение эсхатологической реальности происходящего акцентировано едва ли не дословной цитатой из Книги пророка Исаий (Ис. XIX, 2) («Не зверь здесь, – человек, но злее он зверей: / На брата идет брат, отец против детей» III, 321).

Особого внимания заслуживает здесь персона самого предводителя бунта. Если в «читалагайских» одах образ Пугачёва, как отмечалось

выше, ограничен единичными однословными обозначениями, то в «Эпистоле» он представлен многочисленными номинациями, обладающими разнообразными семантическими нюансами («зло», «злодей», «злой враг», «нахальный враг», «страшный враг», «изменник», «изувер», «варвар», «росский вред», «ехидна», «змей», «презренная тварь», «хищник», «чудовище», «скверных скопищ вождь», «самозванец»), нередко переходящими в развернутые образно-сравнительные определения и вовлекающими его в широкий историко-культурный контекст:

Тогда бич здешних стран, приемник Гришки, Смерда,
Соотчич Разина, разбойника злосерда,
Свирепый, злобный тигр, рыкающий на лов,
Как сонмы многих вод, вломился Пугачев.

(III, 320).

Как уже отмечалось, «Эпистола» осталась незавершенной, и поэтому неопубликованной. Можно предположить, что сам поэт оказался смущен тем высоким накалом лирического пафоса, который далеко увел его за пределы господствующего жанрово-стилевого канона. И действительно, лирический субъект, всеми силами стараясь удержаться в рамках повествовательной объективности, постоянно обнаруживает состояние крайнего эмоционального потрясения, в силу чего беспристрастный тон летописца неизменно подменяется личностно ангажированной интонацией заинтересованного участника. В целом воспринимая победу над Пугачёвым как залог искупления национального греха, он не может найти ответ на вопрос, касающийся природы его истоков. Так, Я. К. Гротом была обнаружена черновая запись, не вошедшая в основной текст «Эпистолы», но содержательно к ней примыкающая, где поэт, обращаясь к Всевышнему, по-карамазовски страстно вопрошает, и в этом вопрошании отчетливо слышны интонации душевной боли, едва ли не богоборческого ропота и сомнения:

Почто, о Боже, нам твой гнев был столь суров?
Неужель пред Тобой мы столько согрешили <...>
Ты всем нам милостив, Отец и Покровитель:
Так может ли то быть, чтоб был нам Ты ж мучитель? <...>
Но чем виновны здесь младенцы погубленны? –
Судьбы Твои от нас, Всесильный, сокровенны!
.....

Из ада иль с небес, но зло есть Пугачев!

(III, 311–312)

Именно поэтому свои размышления об истоках и последствиях пугачевского бунта Державин подытоживает стихотворением «Молитва», написанным, по всей видимости, непосредственно вслед за «читалагайскими» одами¹¹. Здесь его лирический субъект, наконец, находит единый ответ на мучившие его вопросы, смиряясь с мыслью о непостижимой мудрости Творца и ограниченных пределах человеческого разума:

Отчаиваться грех, надежды верной нет.
Так Ты, о Боже мой! и жизнь моя и свет;
В восторге радостном и мысли восхищенной
Помощника Тебя я вижу всей вселенной,
На Тя единого мне должно уповать,
И без меня Ты мне возможешь счастье дать.

(III, 326)

Таким образом, стихотворения, написанные в период пугачевского бунта, наглядно свидетельствуют о качественной динамике авторского сознания Державина. К этому моменту он уже не декларативно, а вполне предметно стремится разнообразными поэтическими средствами «опосредовать» (Б. О. Корман) личный жизненный опыт, учиться разрешать противоречивые впечатления бытия, апеллируя к факторам Высшего порядка, настойчиво ищет пути, ведущие к преодолению власти авторитета и полновесному индивидуально-авторскому творчеству.

Однако сочинительские интересы раннего Державина не ограничиваются исключительно сферой высокой поэзии. Не менее активно в этот период он трудится над созданием стихотворений «средних» и «низких» жанров, ориентируясь при этом на образцы, созданные поэтами сумароковской школы (А. О. Аблесимовым, В. И. Майковым, С. В. Нарышкиным, А. А. Ржевским и др.)¹².

Как известно, сам А. П. Сумароков в историю русской литературы XVIII века вошел как законодатель жанровой системы поэзии Нового времени и, говоря словами Г. А. Гуковского, «завершил построение

¹¹ В комментарии к стихотворению «Молитва» Я. К. Грот указывает: «В рукописи эти стихи следуют за одою *На день рождения ея величества*, в той же тетради и писаны той же писарской рукой. Там они без заглавия» (III, 325).

¹² В окончательной редакции «Записок», впервые опубликованных П. И. Бартеневым в 1859 году в журнале «Русская беседа», а позже отредактированных и переизданных Я. К. Гротом, Державин так определяет свои литературные ориентиры в ранний период своего творчества: «...стараясь научиться стихотворству из книги о поэзии, сочиненной г. Тредиаковским, и из прочих авторов, как: гг. Ломоносова и Сумарокова. Но более других нравился, по легкости слога... г. Козловский» (VI, 443).

стиля классицизма в России» (Гуковский, 1939, 142). Разработав новую литературно-теоретическую модель, ориентированную на европейские эстетические образцы, но учитывающую особенности современной ему отечественной культурной ситуации (Клейн, 2005, 319–360), на протяжении всей своей жизни Сумароков активно и целенаправленно внедрял ее в широкую литературную практику и тем самым оказал масштабное влияние на общую логику литературного развития.

Будучи в начале своего творческого поприща учеником и горячим сторонником поэтической реформы Ломоносова, уже с конца 1740-х годов он разошелся со своим учителем по вопросу о принципах художественной выразительности. Вопреки ломоносовской установке на возвышенность и «веледипие» поэтического слога, Сумароков выдвигает требование «простоты» и «естественности» творческого самовыражения. Эта мысль часто фигурирует в его теоретических и литературно-критических работах. Так, в статье «О неестественности» он выступает против тех стихотворцев, «которые следуя единым только правилам... ни мало не входят в страсть, и ни чего того, что им предлежит не ощущая, пишут только то, что им скажет умствование или невежество, не спрашиваясь с сердцем, или паче не имея удобства подражать *естества простоте* [курсив мой. – Д. Л.], что всево писателю трудняе, кто не имеет особливаго дарования, хотя простота естества издали и легка кажется. Что более Стихотворцы умствуют, то более притворствуют, а что более притворствуют, то более завираются» (Сумароков, 1787, VI, 301–302). Еще более категорично он высказывается в статье «К несмысленным рифмоторцам»: «...многия читатели, да и сами некоторые Лирические Стихотворцы разсуждают тако, что никак не возможно, чтоб была Ода и великолепна и ясна: по моему мнению пропади такое великолепие, в котором нет ясности» (Сумароков, 1787, IX, 277).

Полемика с Ломоносовым имела для Сумарокова принципиальный характер, ведь для автора эпистолы «О стихотворстве» вопрос ни много ни мало стоял о перспективах развития отечественной словесности, поэтому он последовательно проводил ее с привлечением широкого арсенала печатных и непечатных средств (статьи, письма, пародии, сатирические инвективы и др.). В числе прочих полемических аргументов, направленных против ломоносовской одической традиции, оказалась стихотворная миниатюра, которой суждено было стать важным моментом в формировании литературных приоритетов молодого Державина. Речь идет о сатирической эпитафии, написанной Сумароковым в связи с появлением в печати в 1761 году двух первых песен эпической поэмы Ломоносова «Пётр Великий»:

Под камнем сим лежит Фирс Фирсович Гомер,
Которой пел, не зная галиматии мер.
Великого воспеть он мужа устремился,
Отважился, дерзнул, запел, и осрамился,
Оставив по себе потомству вечный смех.
Он море обещал; а вылилася лужа.
Прохожий! возгласи к душе им пета мужа:
Великая душа, прости вралю сей грех!

(Сумароков, 1787, IX, 139)

Как видно из приведенного текста, комический эффект здесь основан на несоответствии авторских амбиций «вослед идти... Гомеру» (Ломоносов, 1959, VIII, 696) результатам их непосредственного воплощения, которые на деле предстают как безмерная «галиматья». Источник этого несоответствия Сумароков видит в различии масштабов «образцового» поэта (Гомера) и его бездарного эпигона (Фирса Фирсовича), чьи неправданные претензии ставят его в позицию враля.

Будучи убежденным сторонником Ломоносова, молодой Державин уже после смерти поэта принимает решение вступить за честь своего литературного «учителя» и создает эпиграмму «Вывеска» (1768), направленную против самого Сумарокова. Это сочинение интересно не только тем, что представляет собой первый – и весьма яркий – опыт приобщения начинающего стихотворца к секретам лаконичного салонного жанра, но и самой техникой его исполнения. Примечательно в этом смысле то, что Державин «поражает своего противника» его же излюбленным оружием – пародией, тем художественным средством, которое было доведено Сумароковым до высокой степени совершенства (см.: Герасимов, 1970, 148–160). С этой целью он с точностью «цитирует» ритмическую и композиционную структуру сумароковской эпитафии, заимствует из нее рифмы, целый ряд словесных образов и сам принцип эпиграмматического несоответствия, кардинально сместив оценочные векторы:

Терентий здесь живет Облаевич Цербер,
Который обругал подъячих выше мер,
Кошунствовать своим Опекуном стремился,
Отважился, дерзнул, зевнул и подавился:
Хулил он наконец дела почтенна мужа,
Чтоб сей из моря стал ему подобна лужа.

(III, 247–248)

Кроме того, пародийный эффект в державинской эпиграмме существенно усилен за счет введения целого комплекса конкретных реалий,

связанных с личностью и творчеством Сумарокова. Так, в качестве заглавия Державин использует заимствование из одноименного сатирического стихотворения Сумарокова 1760 года; имя «Терентий» отсылает к личности известного римского сатирика Марка Теренция Варрона (116–27 гг. до н.э.) и указывает на увлечение Сумарокова комедийным творчеством; отчество и прозвище «Облаевич Цербер» – прямой намек на его конфликтный характер; упоминание «подъячих» и название комедии Сумарокова «Опекун» (1765) – детали, характеризующие, по мнению автора эпиграммы, творческие неудачи поэта; а акцентированное рифмой сочетание «почтенна мужа» и «лужи» выражало соотношение масштаба творческих дарований Сумарокова и незаслуженно осмеянного им Ломоносова. Все это дает основание для заключения о том, что Державин не просто оказался «способным учеником» Сумарокова-эпиграмматиста, но и достаточно хорошо был знаком с его творчеством.

Аналогичный прием был использован Державиным и в другой эпиграмме, адресованной Сумарокову в ответ на его острую инвективу «Наместо соловьев кукушки здесь кукуют...» (1770), которая была вызвана скандальной постановкой в Москве его трагедии «Синав и Трувор». Здесь Державин снова «возвращает» своему vis-à-vis сатирический выпад теми же средствами, которыми тот пользуется для обличения своих оппонентов. Однако нельзя не обратить внимания на то, что обе упомянутые эпиграммы направлены против личности Сумарокова, а не его творческих принципов. Комментируя эту ситуацию, Я. К. Грот резюмирует: «Эти выходки против одного из главных деятелей тогдашней литературы знаменательны в отношении ко всему авторству Державина. Оне показывают, что наш поэт, ставя себе за образец Ломоносова, не считал Сумарокова достойным подражания. Действительно, хотя в отдельных чертах сочинений Державина и заметны следы влияния Сумарокова, можно утверждать положительно, что в кругу лучших писателей екатерининской эпохи уважение к Ломоносову исключало всякую мысль о подражании его сопернику, – правда, во многих отношениях также даровитому, но лишенному поэтического чутья и вкуса» (VIII, 268). Эта откровенно незаслуженная оценка сумароковской творческой индивидуальности вынуждает принципиально пересмотреть и характер рецепции его поэтического наследия Державиным.

Так, помимо двух «сумароковских» эпиграмм в первой половине 1770-х годов Державин создает еще несколько произведений данного жанра, в которых Г. А. Гуковский видел непосредственный результат развития именно сумароковской эпиграмматической традиции: «Самое

понимание Державиным жанра эпиграммы как короткой сатирической пьесы с острием (pointe) в конце, написанной александрийским стихом, – сумароковское; у Сумарокова взят и слог, лаконичный, грубый, комический, построенный на вульгарно-разговорных интонациях и «низком» словаре, и пристрастие к собственной речи, к диалогам» (Гуковский, 2001, 187–188).

Подобно Сумарокову, Державин-эпиграмматист отдает предпочтение бытовым ситуациям как наиболее показательной сфере проявления несовершенств человеческой жизни: супружеская измена («Открытие», «Совет»), пьянство («На гроб бодряги», «Улика»), глупость («Эпиграмма», «Схоластик») и др. Персонаж державинской эпиграммы – это человек с неестественными свойствами; его личное поведение вступает в противоречие с родовой традицией, личное неразумие – с природной логикой. Это и рождает происшествие:

Что пользы в том, хоть ты и много книг читаешь,
И тысячу, как жить, примеров твердо знаешь,
Коль делаешь ты то, что должно убежать,
А бегаешь того, что должно исполнять?

(III, 460)

Можно сказать, что в коллизии державинской эпиграммы отражается основная коллизия века Просвещения: идея Высшего разума сталкивается с идеей несовершенного человеческого разума. А полученные у Сумарокова уроки жанровой поэтики, предусматривающей «каламбур, абсурдное сравнение, фабульный финт, вскрывающий алогизм изображаемой ситуации, или зеркальное построение фраз, порождающее игру пересекающихся смыслов..., контрастный пуант» (Асоян, 1983, 127–128), в годы зрелого творчества Державин доведет до высокой степени совершенства.

Однако не только эпиграмма, но и целый ряд других «легких» жанров, культивировавшихся в творчестве Сумарокова и поэтов его школы, привлек внимание молодого поэта. Так, к первой половине 1770-х годов относится ранний опыт Державина в области басенного жанра, который не был опубликован при жизни поэта, как, впрочем, и большая часть басенных тестов, написанных в более поздний период его творчества¹³. В поисках истоков державинского интереса к этому жанру С. Н. Кон-

¹³ Из 25 державинских басен при жизни было опубликовано лишь две («Лев и Волк», 1783; «Крестьянин и Дуб», 1802), остальные сохранились в рукописях и были впервые напечатаны Я. К. Гротом (III, 535–572).

драшов высказал предположение о том, что «некоторым стимулом» для него «послужил пример других баснописцев – Хемницера и Крылова» (Кондрашов, 1984, 76). Однако, если эта версия и может быть признана основательной в отношении державинского басенного творчества 1790–1800-х годов, то на появление басен, написанных до 1776 года, вряд ли мог повлиять И. И. Хемницер, чей первый сборник был опубликован лишь в 1779 году, а тем более И. А. Крылов. Это обстоятельство вынуждает искать иные источники раннего державинского басенного творчества и дает основание для постановки проблемы о влиянии на него традиции школы Сумарокова. На это, в частности, указывает сходство авторских позиций в «сумароковской» и «державинской» жанровых моделях.

Характеризуя типологические признаки басен («притч») Сумарокова как особой жанровой структуры русской комической поэзии Нового времени, исследователи, как правило, акцентируют внимание на особой ценностно-изобразительной позиции автора в пространстве художественного текста и в отношении к жизненному материалу: «Сумароков добивается разрушения преград между поэтом и читателем; баснописец не с высоты Парнаса смотрит на простых смертных, а находится где-то близко, рядом и не поучает, не укоряет, а делится своими мыслями, соображениями, жизненным опытом. Сумароков-баснописец идет от жизненных впечатлений к определенному выводу, а от него снова к жизненному эпизоду, этот вывод подтверждающему» (Серман, 1973, 197).

Аналогичный подход присущ и ранним басням Державина. Так, уже первая его басня «Смерть и старик» была написана на тот же сюжет, что и «Крестьянин и Смерть» Сумарокова, восходящий к Эзопу и через посредство Лафонтена получивший широкое распространение в русской поэтической практике второй половины XVIII века. Подобно своему предшественнику, Державин организует стихотворное повествование об обессилившем от усталости под спудом вязанки дров и малодушно призывавшем смерть старике, избегая прямого морализирования. Он предлагает читателю небольшую бытовую зарисовку с использованием просторечной и диалектной лексики, разговорной интонации, облекая ее в ритмы разностопного ямба. Комический эффект в обоих текстах создается за счет ситуативных и стилистических контрастов; например: пафосно-риторическое воззвание старика к смерти («О Смерть, страдальцев облегченье! Приди и прекрати мученье» III, 540) при ее появлении немедленно сменяется неподдельным испугом и суетливыми попытками избежать якобы желаемого.

Однако, в отличие от Сумарокова, Державин создает более компактный¹⁴ и динамичный басенный текст. Основное внимание здесь уделяется психологическим и ситуативным мотивировкам происходящего:

Вязанку дров Старик тащил и надрывался,
Сугорбился, потел, дрожал и задыхался;
А как была тогда осенняя слота,
Несноснее ему была тем тягота.

(III, 539)

Характерно, что для начинающего баснописца важна достоверность бытового факта, уточняющая суть комического события и косвенно выражающая авторскую точку зрения, и этому он не просто учится у своего более именитого предшественника, но и успешно конкурирует с ним. В стремлении подчеркнуть мысль о нелепости любых попыток обмануть смерть Державин отходит от сумароковской сюжетной развязки и изменяет порядок слов в названии басни. В результате этих трансформаций возникают новые внутритекстовые смысловые отношения, которые обусловлены надтекстовой логикой: идея ограниченности человеческого разума перед лицом Высших законов бытия – одно из концептуальных положений в русской просветительской мысли второй половины XVIII века и один из важнейших пунктов художественной идеологии зрелого Державина.

Подобная авторская тактика характерна и для других ранних державинских басен («Медведь, лисица и волк», «Собака и старуха», «Лев и крот» и др.). Все они органично сочетают в себе характерные черты «сумароковской школы» с приемами оригинального авторского исполнения. И хотя басня так и не стала магистральным явлением в державинском творческом наследии, сам опыт ироничного иносказания, игровых принципов художественного миромоделирования, сопряжения онтологических универсалий с конкретикой бытового факта, присущих данному жанру, был учтен Державиным и успешно применялся им на практике впоследствии.

Наряду с этим влияние Сумарокова еще более ощутимо при обращении к ранней «любовной» лирике Державина. Как известно, любовная тематика – одно из центральных явлений русской литературы XVIII столетия. Стремительное развитие процессов эмансипации личности, в целом присущее культуре Нового времени, требовало от писателей

¹⁴ Басня «Крестьянин и Смерть» Сумарокова состоит из 24 стихов, «Смерть и старик» Державина – из 16.

адекватных себе художественных форм, способных выразить интимный мир человека, сферу его чувств и переживаний. Образцы подобных форм в разнообразии предлагала европейская литература (М. де Скюдери, М.-М. де Лафайет, П. Тальман, О. д'Юрфе и др.), которая и заложила основы отечественной «эротической» традиции, в высшей степени этикетной, риторически ангажированной, эмоционально-гиперболизированной, но вполне отвечавшей читательским запросам своего времени. Первый крупный опыт приобщения русского читателя к европейской эротической культуре принадлежал В. К. Тредиаковскому, автору переводного романа «Езда в остров любви» (1730), о котором Ю. М. Лотман писал: «Это был своеобразный учебник шахматной теории любовного поведения. Для каждой ситуации давались нормативные выражения различных переживаний любовного чувства. Эту роль выполняли инкорпорированные в текст романа песни и стихотворения. Они давали для каждого чувства ритуализированную форму выражения» (Лотман, 2005, 174). Следует заметить, что «Езда в остров любви» пользовалась широкой популярностью, была хорошо знакома Державину (VII, 608), и не исключено, что именно этот роман, к которому Тредиаковский при публикации приложил свои ранние (силлабические) песенные сочинения, впервые пробудил интерес молодого поэта к любовной лирике.

Характерно, что в русской литературе именно песня оказалась наиболее продуктивным жанром интимной лирики, что, по всей видимости, было обусловлено влиянием национальной фольклорной традиции. Момент наивысших достижений этого жанра в середине XVIII века исследователи (Гудошников, 1970, 14–24; Чередниченко, 1975, 113–141; Луцевич, 1982, 11–22 и др.) справедливо связывают с именем А. П. Сумарокова, который на протяжении всей своей творческой деятельности активно искал пути сближения поэтического слова с другими видами искусства (музыка, театр). Впервые опубликованный в полном объеме Н. И. Новиковым уже после смерти поэта в составе 10-томного собрания его сочинений (1781–1782), песенный репертуар Сумарокова тем не менее был хорошо известен русской образованной публике по отдельным журнальным публикациям и многочисленным рукописным источникам. Его широкий успех был обусловлен тем, что автору удалось облечь в подлинно национальные формы европейскую культуру эстетизированного любовного переживания, выражающего потребность индивида в праве на «приватную» жизнь.

Характеризуя структурную модель сумароковской песни, С. С. Яницкая обнаруживает в ней признаки раннего русского романса и генетиче-

скую соотнесенность с любовной лирикой петровского времени «по небольшому объему, по стереотипности лирических сюжетов, строившихся вокруг традиционных ситуаций несчастной любви (разлука, безответное чувство, непостоянство, неверность) и сопровождавшихся порой слабо-развитой фабулой; по малочисленности и условности образов <...>; по наличию фаталистической причинности любовной драмы, мотивируемой действиями “злосердного рока”, “случаев лютых”, “судьбы жестокой”; по обилию поэтических штампов. Сохранив монологическую структуру книжной песни петровской эпохи (с неперменной адресованностью любовной тирады и субъектной формой высказывания как от лица мужчины, так и от имени женщины), Сумароков актуализировал «закодированное» в «памяти жанра» на этапе его зарождения и «эмбрионального» состояния интимно-эпистолярное осмысление лирического излияния» (Яницкая, 2009, 56).

Эти жанрообразующие признаки в полной мере присущи и ранней любовной лирике Державина, сосредоточенной в рукописной тетради под заглавием «Песни, сочиненные Г..... Р..... Д.....» и датированной 1776 годом¹⁵. Из 19 текстов, составляющих основу тетради, большая часть не была напечатана при жизни поэта¹⁶ и, по всей видимости, воспринималась им как плоды ученической версификации. Тем не менее опыт, приобретенный при их сочинении, во многом был учтен поэтом впоследствии при создании стихотворений, предназначенных для исполнения под музыку.

Следуя опыту Сумарокова, Державин стремится разнообразить метрическую фактуру песенного стиха, использует разные эмоциональные тональности, форсирует экспрессивный потенциал поэтической речи. Нередко лирическое переживание, положенное в основу песенного текста, обрамляется образами природы, призванными подчеркнуть естественность и неподдельную откровенность чувства, владеющего речевым субъектом:

Без любезной грудь томится,
Слезно очи възрыдают,
Без любезной ум мутится,
Дух и сердце унывают.
Ах! вы сгиньте с глаз, утехи;
Вы завяньте, все цветы;
Обратитесь в плачи, смехи;
Не прельщайте, красоты;

¹⁵ РНБ, ф. 247, т. I, л. 11–14.

¹⁶ Первая полная публикация «Песен, сочиненных Г..... Р..... Д.....» была осуществлена Г. Н. Иониным в 1986 году (см.: Державин, 1986а, 143–160).

Теней, ветви, не бросайте;
Не журчите вы, струи;
Вы, зефиры, не летайте;
Не свищите, соловьи.

(Державин, 1986а, 145).

В соответствии со сложившейся жанровой традицией, лирический субъект державинских песен пребывает в состоянии сильного эмоционального потрясения, вызванного, как правило, кризисной ситуацией в любовных отношениях, что воспринимается им как утрата жизненно-го стимула: «Каково без души на свете жить?» (Державин, 1986а, 144). Этим-то и объясняется устойчивая аффективность лирического переживания, которую подчеркивают клишированные, переходящие из текста в текст «поэтов-песенников» психологические словесные самохарактеристики, например: «душа распаленная», «вздых сердца», «жить постыло», «сердце рвется», «слезы проливать», «муки умножать» и т. п. Таким образом, лирический субъект оказывается выразителем некоего условного эмоционального состояния, его монолог приобретает отвлеченно-риторический характер, а авторская рефлексия предстает как результат приобщения к определенной жанровой традиции, а не опосредования лично-го жизненного опыта.

Впрочем, в числе стихотворений данной поэтической подборки выделяется один песенный текст, в котором угадывается отзвуки личных впечатлений молодого поэта. Он написан в форме обращения к «граду, всех прелестей рожденья» (Державин, 1986а, 146) – Москве, где, как свидетельствуют биографические источники, Державин находился в период с 1767 по 1770 годы (VIII, 75–81). Здесь образ города и его эмоционально-оценочная характеристика также поставлены в прямую зависимость от ситуации любовного переживания, а ретроспективная точка зрения мотивирует эстетический ореол объекта лирического изображения:

Мне и стены твои милы,
В них видался я с драгой,
Здесь места мне все постылы,
Здесь драгия нет со мной.

.....

О, Москва! Твоей красою,
Несравненный ни с чем град!
Жил когда б в тебе с драгою,
Я б щастливей был стократ.

(Державин, 1986а, 147)

Как видно, на момент создания данного стихотворения Державину еще не доступна поэтика индивидуальной выразительности: его переживание схематично, лишено внутренней динамики, жестко привязано к стереотипным жанровым атрибутам, заимствованным из арсенала сумароковского песенного репертуара. Но хотя сам образ Москвы и способ выражения лирического переживания имеют здесь столь же условно риторический характер, как и в других текстах данной подборки, примечательна сама попытка молодого поэта наполнить канонизированную форму личным содержанием.

Еще более отчетливо это авторское стремление проявилось в стихотворении «Раскаяние» (1770). Оно открывается серией риторических вопрошаний, в которых явственно ощущаются приметы сумароковской элегической стилистики, в частности, знаменитой элегии «Терпи, моя душа, терпи различни муки...» (1759):

Ужель свирепства все ты, рок, на мя пустил?
Ужель ты злобу всю с несчастным совершил?
Престанешь ли меня теперь уж ты терзати?
Чем грудь мою тебе осталось поражати?

(III, 252)

При создании этого стихотворения Державину пригодился опыт Ф. А. Козловского, у которого, по его собственному признанию, он «научился цезуре или разделению александрийского ямбического стиха на две половины» (VI, 443–444), что придало звучанию поэтической речи характер элегической плавности и внутрिताковой соразмерности.

Кроме того, по справке Г. А. Гуковского, ряд риторических конструкций, фигурирующих в тексте (например, «Лишил уж ты меня и счастья всего, / Лишил, я говорю...» III, 252 и др.) были заимствованы Державиным из «Стансов» (1760) А. А. Ржевского (см.: Гуковский, 2001, 192), последовательного сторонника сумароковской школы, с которым, надо заметить, в скором будущем у него завязались приятельские отношения¹⁷.

Однако не менее примечательно то, что державинское «Раскаяние» еще более тесно перекликается с другим поэтическим сочинением Ржевского – «Элегией» («Рок все теперь свершил, надежды больше нет...», 1760). Оба стихотворения объединяет единая метрическая фактура (6-стопный ямб с цезурой, который выполнял в русской поэтической практике роль элегического александрийского стиха), состояние неизбыв-

¹⁷ В 1780 году Державин посвятил семейной чете Ржевских стихотворение «Счастливое семейство».

ной элегической тоски, многочисленные декларации всесилья «жестокой судьбины», предельная сосредоточенность на субъектном переживании, риторические формы выражения этого переживания, призванные передать напряженную патетику поэтического высказывания, например:

Тот гласом сладостным печаль свою вспевает,
Кого несчастье умеренно терзает;
А я, воображая мой рок, теряю ум,
Лишаюсь памяти, лишаюсь всех дум;
Слабеют чувства все, язык мой цепенеет,
Слабеет голос мой и сердце каменеет,
И запекаются стеньящие уста...

(Ржевский, 1990, 166)

Общим оказывается и место, где осуществляется лирическая ситуация: это – Москва, «забав жилище». Однако художественная функция и ценностный ореол этого пространственного образа принципиально различны. В стихотворении Ржевского Москва выступает лишь как условный фон лирического переживания; это место, с которым связаны воспоминания элегического субъекта о былом счастье, безвозвратно утраченном в связи с изменой возлюбленной. Именно поэтому его эмоциональные оценки имеют сугубо ситуативный характер. Там, где лирический субъект вступает в область мнемонической ретроспекции, обусловленной ощущением полноты и взаимности любовного чувства, образ Москвы приобретает черты идилличности («места твои приятства наполнены», «страна сия драгая», «град, в котором я столь много веселился» и т. п.), а в тех фрагментах, которые содержат горестное переживание настоящего, этот образ оказывается внешней проекцией «страждущей души», и потому фокусирует в себе мощный выброс неудовлетворенной страсти лирического субъекта («ты мне противен днесь, ты мне несносен стал», «тобой я мучуся, смущаюсь тобой» и т. п.). Иными словами, основная коллизия «Элегии» Ржевского достаточно традиционна для данного жанра: невозможность осуществить желаемую гармонию в любви приводит героя к осознанию бессмысленности дальнейшего существования и возбуждает в нем мысль о смерти как о единственном способе избавления от страданий.

Иная художественная задача связана с образом Москвы в «Раскаянии» Державина. Здесь элегический мотив утраченной любви вообще исключается, а городской тоpos оказывается основным фактором, определяющим условие жизненного самоопределения лирического субъекта. На протяжении всего текста Москва играет роль и объекта лириче-

ского обращения, и предмета подробной словесной характеристики, и определенного критерия нравственной оценки и самооценки автора, и источника судьбоносных импульсов. Это обусловлено тем, что данное стихотворение – не плод жанровой рефлексии, а результат художественного осмысления собственного драматического жизненного опыта поэта. Это подтверждают державинские «Записки», в которых изложена «хроникальная» версия событий, предшествовавших созданию поэтического текста¹⁸.

«Раскаianie» как название державинского стихотворения довольно точно отражает основной характер его эмоционального фона, который подчеркивают исповедальные интонации, многочисленные разоблачительные автохарактеристики, декларация потребности в нравственном перерождении, надежда на возможность его осуществления. И все же лирический субъект не столько сосредоточен на внутренних обстоятельствах собственной этической драмы, сколько пребывает в поиске ее внешних источников. Основные из них – это традиционно «злой» рок и «град ... роскошей, распутства и вреда» Москва, чей образ особенно подробно и эмоционально колоритно представлен в тексте:

Ты склонности людей отравой напояешь,
Ко сластолюбию насильно привлекаешь.
Надлежит мрамора крепчае сердцу быть,
Как бывши молоду, в тебе безстрастным жить.

.....

Безумная тобой владеет слепота,
Мечтанье лживое, суетств всех суета.

(III, 253)

Этот образ складывается из целого комплекса художественных элементов, объединенных общей идеей нравственного разложения. Здесь соседствует ряд образных определений («лабиринт страстей», «магнитная гора»), исторических аналогий (Вавилон), прямых оценочных характеристик деструктивной семантики («слабишь дух», «именье отбираешь»,

¹⁸ «... приехав в Москву, <...> проиграл данные ему от матери на покупку деревни деньги. <...> Попав в такую беду, ездил, так сказать, с отчаяния, день и ночь по трактам искать игры. Спознакомился с игроками или, лучше, с прикрытыми благопристойными поступками и одеждою разбойниками; у них научился заговорам, как новичков заводить в игру, подборам карт, подделкам и всяким игрецким мошенничествам. <...> Проживая в Москве в знакомстве с такового разбора людьми, чрезвычайно наскучил или, лучше сказать, возгнушавшись сам собою, <...> бросился опрোметью в сани и поскакал без оглядок в Петербург» (VI, 449–456).

«насильно привлекаешь») и т. п. Вопреки элегическому канону, в стихотворении отсутствует ценностная дистанция между прошлым и настоящим, но зато в финале возникает образ потенцированного будущего, которое лирический субъект связывает с возможностью перемещения за пределы пространства греха и обретением внутренней свободы. Тем не менее, обнаружив и разнообразно обозначив внешний источник зла, он отдает себе отчет в личной ответственности за произошедшее:

...Я в роскошах забав
Испортил уже мой и непорочный нрав,
Испортил, развратил, в тьму скаредств погрузился, –
Повеса, мот, буян, картежник очутился;
И вместо, чтоб талант мой в пользу обратил,
Порочной жизнью его я погубил.

(III, 252–253)

А потому залог нравственного возрождения видится ему в природной склонности души к добру («Я сердцем и душой, мне в том сам Бог свидетель, / Нелестно что люблю святую добродетель III, 254).

Стихотворение «Раскаяние» – один из наиболее ранних державинских опытов на пути к авторскому самовыражению. Его оригинальная идея, определившаяся как результат осмысления собственных жизненных впечатлений, воплощена пока еще в «чужие», хотя и уже существенно скорректированные жанровые формы. Вполне ощутимые персональные акценты в субъектной структуре, автобиографические интенции, глубоко личные интонации, присущие державинской «элегии», следует квалифицировать как предпосылку подлинно авторского творчества, черты которого определяются уже в ближайшей перспективе.

Следует упомянуть и еще об одном важном аспекте державинских жанровых исканий середины 1770-х годов, на который в свое время обратил внимание В. А. Западов. Так, характеризуя образно-стилевую строй «Оды на знатность» (1775), вошедшей в состав Читалагайского сборника, исследователь указывает на признаки сознательной ориентации Державина на две оды А. П. Сумарокова 1771 и 1774 годов, посвященные цесаревичу Павлу Петровичу: восьмистишная строфика, использование точных рифм, обличительный пафос, факты прямого заимствования (см.: Западов, 1985, 59).

Следует уточнить, что, в отличие от пиндарических по своей сути сумароковских од, с присущими им комплиментарностью и адресной этикетностью, державинская «Ода на знатность» по характеру субъектной организации тяготеет к горацианской структуре. Как уже отмечалось,

цель поэтического высказывания здесь – сугубо дидактическая, однако предельно высокая степень эмоционального напряжения придает лирическому монологу характер страстной этической проповеди, которая позже станет неотъемлемым признаком державинских переложений псалмов:

На стог поставлен, на позор,
Кумир безумну чернь прельщает;
Но чей в него проникнет взор,
Кроме пустот не ощущает.
Се образ ложныя молвы,
Се образ грязи позлащенной!
Внемлите, князи всей вселенной:
Статуи, без достоинств, вы!

(III, 295)

Приуроченность оды к победам П. А. Румянцева-Задунайского не становится препятствием для подробного изложения авторской этической программы, представление которой предполагает целую систему риторических приемов: утверждение через отрицание, прямая декларация, сатирические инвективы, исторические иллюстрации, отсылки к фактам злободневной современности и др. Важно здесь и то, что вектор движения авторской точки зрения регулирует динамику стилевых сочетаний, где по мере развития лирического сюжета высокая обличительная патетика чередуется со сдержанной философической рассудительностью, спокойной, но твердой назидательностью и торжественной декларативностью.

Горацианская основа еще более ощутима в прозаических текстах «читалайского» сборника, которые представляют собой переводные извлечения из «*Vermischte Gedichte*» Фридриха Великого. По утверждению Н. Ю. Алексеевой, переведенные Державиным фридриховы оды, «возможно, были первыми классическими горацианскими одами, с которыми столкнулся русский начинающий поэт» (Алексеева, 1993, 90). По всей видимости, за ними последовал опыт приобщения поэта к традиции немецкого (Б. Броккес, А. Галлер, Ф. Гагедорн К. Рамлер и др.) и русского (А. П. Сумароков, В. К. Тредиаковский, М. М. Херасков и др.) горацианства, что постепенно привело к приоритетному положению данной жанровой модификации в державинском творчестве.

Таким образом, этап становления авторского сознания Г. Р. Державина проходил на основе органичного усвоения магистральных тенденций развития русской литературно-поэтической традиции. Этот этап характеризуется освоением и активным приобщением к жанровой системе русской литературы Нового времени. Ориентируясь на опыт своих авто-

ритетных предшественников, молодой поэт постигает методы и принципы художественного миромоделирования, пытается определить границы выразительных возможностей конкретных жанровых образований (ода, эпистола, элегия, песня, басня, эпиграмма и др.). Однако на практике его представления о пределах этих границ часто не совпадают с нормативными установками современного жанрового канона, что постепенно приводит его к осознанию необходимости разработки собственных творческих принципов на основе уже существующих. Поэтому, приобщаясь к литературному опыту предшественников, Державин воспринимает «чужое» как свое, вступая с ним в отношения творческого диалога.

В течение 1760–1770-х годов эти принципы пока еще не отрефлексированы Державиным в полной мере, но уже в это время отчетливо проявляется его тяготение к стилевой многомерности поэтического текста, к выражению непосредственного, субъективного переживания, а не условно-литературного «чувства», к образному осмыслению явлений современной жизни, к обобщению собственного жизненного опыта. Нарастающее ощущение того, что существующие жанровые формы не в состоянии адекватно передать разнообразные, нередко – противоречивые впечатления наличного бытия, активизируют в нем дух творческого поиска, эксперимента и последовательно приводит его на практике к явлению жанрового синтеза.

Жанровый синтез как фактор авторской стратегии

1779 год действительно оказался стратегически важным моментом в процессе формирования авторского сознания Державина. Качественные изменения, произошедшие в его художественной системе в результате сознательного выбора «особого пути», были многократно отмечены и основательно прокомментированы исследователями державинского творчества.

Но особое внимание державинистов было сосредоточено на вопросах жанрового реформирования, и это понятно, ведь динамика жанра как ведущей категории «эпохи рефлексивного традиционализма» наиболее зримо отражала общие процессы, в целом происходящие в сфере художественного сознания на этапе перехода к «рефлексивному персонализму». Это несколько не подменяло важной роли других поэтологических категорий, но, напротив, позволяло наблюдать непосредственную логику их взаимодействия в процессе формирования державинского художественного феномена, в котором оказались сфокусированы основные закономерности развития русской культуры переходной эпохи.

Общим местом в исследованиях жанровой природы державинского творчества является представление о том, что поэту удалось соединить в пределах одного художественного текста элементы разных жанровых образований, в результате чего была нарушена канонизированная эстетикой классицизма непроницаемость жанровых границ и возник новый тип художественной структуры. Так, еще в начале прошлого столетия Ю. Н. Тынянов отмечал: «Новый путь Державина был уничтожением оды как резко замкнутого, канонического жанра, *замену* “торжественной оды” и вместе с сохранением ее как направления, т. е. сохранением и развитием стилистических особенностей, определенных витийственным началом» (Тынянов, 1977, 245).

Современные исследователи детально изучили следствия этой кардинальной трансформации и представили широкий спектр признаков державинского жанрового мышления: авторски обусловленный характер лирического переживания, способность лирической эмоции к внутреннему развитию, многополярность объекта лирической рефлексии, противоречие как фактор сюжетной динамики и др. (см.: Красюк, 1990; Эткинд, 1995б; Ильичёв, 2007 и др.). Все эти эмпирически ценные наблюдения в своей совокупности создают предпосылки для постановки проблемы о феномене жанрового синтеза как одном из ключевых факторов державинской поэтики.

Для ясного представления о характере этого явления важно иметь в виду ставшее уже классическим высказывание М. М. Бахтина о процессуальном принципе бытования жанра в поле культуры, который отражает его способность к непрерывной регенерации за счет противоречивого единства статических и динамических потенций: «Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, “вековечные” тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы а р х а и к и. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, о с о в р е м е н н о ю. Жанр всегда и тот, и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр рождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. <...> Жанр живет настоящим, но всегда п о м н и т свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить е д и н с т в о и н е п р е р ы в н о с т ь этого развития» (Бахтин, 2002, 120).

Размышляя о природе имманентной антиномичности (устойчивое и изменчивое, общее и индивидуальное) жанрового феномена, О. В. Зыря-

нов усматривает в ней выражение диалектических механизмов, определяющих не только взаимоотношения жанра и конкретного его творческого воплощения, но и сами базовые принципы художественного миромоделирования. Это приводит его к мысли о том, что, с функциональной точки зрения, жанр – это «онтологическое свойство художественного мышления, категория феноменологического опыта, закрепляющая в индивидуальном творческом процессе связь художника с культурно-исторической “памятью жанра” (жанровой традицией)» (Зырянов, 2003, 20).

В этом контексте процессы жанровой эволюции столь же закономерны, сколь неизбежна динамика художественного сознания, в целом обусловленного процессом накопления и качественного приращения онтологического опыта человечества. Новые представления о мире и новые возможности его постижения порождают новые формы его художественного опосредования. При этом важно иметь в виду, что этот новый опыт, проявляющий себя в различных элементах культуры, не отменяет предшествующий, а вырастает из него. В результате синтеза разноуровневых представлений возникает качественно более высокая онтологическая парадигма, которая требует адекватной себе художественной формы. Иными словами, чем более сложной и противоречивой является концепция бытия, закрепленная в общественном и индивидуальном сознании на определенном этапе культурного развития, тем более богатый потенциал необходим для ее творческой актуализации. В этой ситуации каноничность конкретной жанровой модификации, которой соответствует одна определенная «формула мира» (Лейдерман, 2010, 108–143), вступает в противоречие с поливалентностью онтологических представлений, что неизбежно стимулирует процессы жанровой динамики и – как следствие – создает условия для жанрового синтеза.

Было замечено, что наиболее масштабная качественная динамика в сфере художественного творчества приходится на моменты смены крупных культурных эпох, которые в основном хронологически совпадают с рубежами веков. Для таких моментов характерна ситуация параллельного сосуществования, пересечения и взаимовлияния различных идеологических концепций, эстетических систем, типов художественного сознания. Такая «культурная полифония», как правило, оказывается исключительно благоприятной почвой для развития синтетических отношений между отдельными элементами системы культуры, благодаря которым и осуществляется ее поступательное качественное развитие. На это, в частности, указывает И. Г. Минералова: «Очевидно, что рубежи веков с их чувством перемен и преобразований наиболее отзывчивы

к такому явлению, как синтез. Более того, они “жаждут” синтеза. В них наличествуют побудительные механизмы к его осуществлению, т. е. синтез на этих самых рубежах... очевиден как намерение, как потенция, как становление» (Минералова, 2010, 23–24).

Именно такая ситуация складывается в русской культуре на рубеже XVIII–XIX веков. Мировоззренческие и эстетические постулаты классицизма все еще авторитетны в общественном сознании, но они уже не могут в полной мере удовлетворять художественным запросам конкретной авторской индивидуальности. Особенно явственно это ощущается в сфере творческой практики, где жанровый канон вступает в противоречие с индивидуально-авторскими интенциями крупных писательских персоналий (М. Н. Муравьев, А. Н. Радищев, Н. А. Львов, В. В. Капнист, Н. М. Карамзин и др.), чье сознание чутко реагирует на новые эстетические импульсы своего времени. В этой культурной ситуации, обусловленной процессом роста личностного начала, у художника возникает потребность расширить пределы традиционных жанровых образований либо за счет привлечения дополнительных возможностей, имманентно им присущих, но не актуализированных в предшествующей литературной практике, либо за счет синтетической генерации в пределах одного текста возможностей нескольких (двух и более) жанровых структур, в результате которой возникает уже качественно новая, «индивидуальная» жанровая форма.

Именно в такой ситуации и оказался Г. Р. Державин в конце 1770-х годов. В этот момент, как уже отмечалось, важным стимулом развития его творческих воззрений стало сближение с членами «львовского кружка», благодаря которому собственный поэтический опыт был осмыслен через призму европейской эстетической традиции. Наряду с теорией Ш. Баттё, Державину, говоря словами Л. И. Кулаковой, «открылись “Ночные думы” Юнга и его учение об оригинальном творчестве» (Кулакова, 1969, 30). Кроме того, тесные контакты с Н. А. Львовым, В. В. Капнистом, М. Н. Муравьевым послужили новым импульсом интереса Державина к Горацию, его творчеству и горацианской традиции Нового времени.

О том, что все эти источники были восприняты не механически, а встретились и вступили в сознании поэта в отношения оригинального художественного синтеза, свидетельствуют уже первые державинские стихотворения, с которых исследователи обычно начинают отсчет его «особого пути». Так, «Ключ» (1779), один из ранних горацианских опытов Державина, адресованный М. М. Хераскову в связи с публикацией его поэмы «Россиада», является вольным переложением оды Горация

«К источнику Бандузии» [III, № 13]. Содержательная основа стихотворения восходит к античному мифу о поэтическом вдохновении, обретаемом в результате омовения в водах Кастальского ключа, образным аналогом которого в державинском тексте оказывается Гребеневский источник, находившийся в подмосковном имении Хераскова. Следуя горацианскому оригиналу, Державин придерживается формы прямого обращения к источнику с призывом о наделении его дополнительными творческими возможностями, сохраняя тем самым условный характер инициальной ситуации и используя традиционный арсенал риторических средств:

Старая стихотворства страстью,
К тебе я прихожу, ручей:
Завидую пиита счастью,
Вкусившаго воды твоей,
Парнасским лавром увенчанна.

(I, 79–80)

Тем не менее немецкий славист Ханс Роте несколько категорично, но небезосновательно выражает мнение о том, что это «стихотворение Державина вряд ли можно признать горацианским, хотя там говорится о Кастальском источнике. <...> Избранная форма горацианской оды – лишь оболочка, помогающая поэтическому воплощению собственных мыслей» (Роте, 1999, 249–250). Полаю, что этот вывод нуждается в уточнении.

Так, четыре строфы оды Горация объединены общей мыслью о сакральной сущности источника поэтического вдохновения, приобщение к которому предполагает не только восторженное состояние поэта, но и ритуальное жертвоприношение:

О, прозрачной стекла воды Бандузии!
Сладких вин и цветов жертвы достойны вы,
Завтра ждите козленка...

(Гораций, 1970, 150).

Этой установки старались придерживаться и более поздние ее переводчики, в частности, С. С. Бобров, который в своей «Оде к Бландузскому ключу» (1787) воспроизводит четырехстрочную структуру оригинала, не умаляя роли мотива ритуальной жертвы в процессе осуществления поэтической инициации:

О ты, Бландузский ключ кипящий,
В блистаньи спорящий с стеклом,
Целебные струи точащий,
Достойный смешан быть с вином!

Заутра пестрыми цветами
Хочу кристалл твой увенчать,
Заутра в жертву пред струями
Хочу козла тебе заклать.

(Бобров, 2008, I, 381)

Державин также следует горацянскому тезису о священной сущности поэтического источника, однако расставляет при этом иные смысловые и конструктивные акценты. Во-первых, он значительно увеличивает объем оды за счет включения развернутой описательной характеристики Гребеневского ключа, которая за счет этого приобретает характер количественной доминанты в общей структуре текста (шесть строф из десяти). Этот фрагмент, представляющий детализированную и относительно самостоятельную пейзажную зарисовку, являет собой первый полноценный опыт державинской «говорящей живописи». Его цветовая палитра содержит предельно яркие, насыщенные тона, игра которых передает ощущение полноты и динамического разнообразия предметного мира:

Багряным берег твой становится,
Как солнце катится с небес;
Лучем кристалл твой загорится,
Вдали начнет синеться лес,
Туманов море разольется.

(I, 79)

Самодовлеющая созерцательность, локальность и детализированная предметность изображения, яркие образы умиротворенной природы, гармоничный характер отношений человека и окружающего его мира, – все это устойчивые атрибуты жанра идиллии, весьма популярного в творчестве старших современников Державина (В. К. Тредиаковского, А. П. Сумарокова и поэтов его школы, М. М. Хераскова, Е. И. Кострова и др.). Идиллический топос стихотворения сосредоточен вокруг Гребеневского ключа, наделенного сакральной функцией и символизирующего непреходящую ценность поэтического творчества, его неиссякаемый вдохновляющий потенциал.

Между тем сам образ «шумного и прозрачного» источника складывается из комплекса визуально-акустических компонентов, органичное сочетание которых создает особый суггестивный эффект, передающий эмоциональный подъем лирического субъекта:

Ты чист – и восхищаешь взоры,
Ты быстр – и утешаешь слух;

Как серна, скачуща на горы,
Так мой к тебе стремится дух,
Желаньем петь тебя горящий.

(I, 78)

Кроме того, образ ключа представлен в ореоле временной динамики, соответствующей четырем суточным фазам, что выражается не только в изменении его цветовых характеристик (утром – серебристый, днем – золотой, вечером – багряный, ночью – сверкающий при луне), но и степени функциональной активности: утром и днем – движущееся отражение, вечером – «горящее» отражение, ночью – шум и сверкание на фоне погруженной в безмолвие и мрак природы. Таким образом, разнообразие изобразительно-выразительных средств выводит этот образ далеко за пределы аллегорической статичности, иллюстративной условности и становится условием его художественной самооценности в общей структуре стихотворного текста.

Благодаря этому идиллический пейзаж оказывается не просто фоном, но и необходимым условием перехода к одической декларации ценности поэтического творчества. Эстетический потенциал источника воспринимается лирическим субъектом как требование адекватности силы поэтического слова и объясняет причину творческого могущества «творца бессмертной Россияды»:

Напой меня, напой тобою,
Да воспою подобно я,
И с чистою твоей струєю
Сравнится в песнях мысль моя,
А лирный глас с твоим стремленьем!

(I, 80)

Подобно Горацию, Державин воспроизводит ситуацию обретения творческого вдохновения, но актуализирует ее не столько путем эксплицитной отсылки к мифологической первооснове, как это делает С. С. Бобров, сколько за счет высокой динамики лирического переживания, обусловленной синтетическим взаимодействием двух жанровых моделей. Сам интонационный строй стихотворения определяется сочетанием разнообразных по характеру эмоциональной реакции посылов, чередующихся по принципу градации: созерцание, любование, восхищение, воодушевление, вопрошание. Это постепенно подводит автора к кульминационному финалу, где звучит присущее самому духу горацианства вдохновенное прорицание о поэтическом бессмертии одического адреса-

та, подготовленное всей предшествующей логикой развития лирического переживания.

Ситуация синтетического единства пронизывает всю структуру державинского «Ключа»: одическая торжественность сопрягается здесь с идиллической созерцательностью, одическая условность ситуации с «мощной эмпирической конкретностью» (Гинзбург, 1997, 52) образов, описательность идиллического пейзажа с высокой динамикой его элементов, поэтическая риторика с индивидуально-авторскими интенциями, локальное с пространственно-масштабным, настоящее с будущим и вечным, природное с человеческим и т. п. Все это в совокупности и оказывается условием его новой, диалектической целостности.

Опыт жанрового синтеза стал настоящей художественной находкой Державина, которая позволила ему избежать вторичности, подражательности и открыла неведомые до тех пор творческие возможности авторского самовыражения. На рубеже 1770–1780-х годов он был успешно использован поэтом и в целом ряде других стихотворных сочинений, причем с привлечением различных жанровых комбинаций: горацианской оды и элегии в «Оде на смерть князя Мещерского» (1779), пиндарической и анакреонтической оды в «Стихах на рождение в Севере порфирородного отрока» (1779), пиндарической оды и песни в «На отсутствие ея величества в Белоруссию» (1780), горацианской оды и послания в «К первому соседу» (1780), переложения псалма и сатиры во «Властителям и судиям» (1780) и др.

Но наибольшего успеха использование возможностей жанрового синтеза в этот период Державин добился в оде «Фелица» (1782), ставшей своего рода его поэтической «визитной карточкой». Пожалуй, ни одно из державинских сочинений не фокусировало на себе столько исследовательского внимания, сколько это поистине судьбоносное в его поэтической и служебной карьере произведение¹⁹. Вместе с тем принципиально новую авторскую стратегию поэта заметили уже его современники. В частности, Е. И. Костров в своем приветственном «Письме к творцу оды, сочиненной в похвалу Фелицы, царевне киргизкайсацкой» (1783) восклицает:

Скажи пожалуй, как без лиры, без скрипцы,
И не седлав притом парнаска бегунца,

¹⁹ М. В. Пономарёва в статье об адресованных Екатерине II стихотворениях Державина, приводит достаточно объемную библиографию и обзор основных вопросов, связанных с изучением «Фелицы» в отечественном литературоведении (см.: Пономарева, 2010, 199–201).

Воспел ты сладостно деяния Фелицы
И животворные лучи ее венца?
Ты, видно, Пинда на вершине,
И в злачной чистых муз долине
Дорожки все насквозь и улицы прошел;
И чтоб царевну столь прославить,
Утешить, веселить, забавить,
Путь непротоптанный и новый ты обрел.
(Костров, 1972, 151)

Примечательно, что аллегорически организованное высказывание Кострова не только указывает на оригинальность державинской авторской позиции, но и фиксирует сам факт поэтической искушенности Державина-лирика, позволившей обрести этот «непротоптанный и новый» путь в достижении поставленной творческой цели с учетом опыта предшественников.

Действительно, по тематической привязке, целевой и объектной установке «Фелицу» следует квалифицировать как торжественную оду. В соответствии с жанровой традицией, ее стихотворный ритм и интонационный строй задают 10-стишные строфы, написанные 4-стопным ямбом. Текст открывает прямое обращение к адресату одического воодушевления, в котором сразу градуируется его ценностный масштаб («Богopodobная царевна»). По мере развертывания лирического монолога сакральный статус образа «просвещенной монархини» не только не снижается, но, напротив, вбирает в себя дополнительные черты, подчеркивающие его место в ценностной иерархии текста («Тебе единой лишь пристойно, / Царевна, свет из тьмы творить», «Фелицы слава – слава бога», «Но где твой трон сияет в мире? / Где, ветвь небесная, цветешь? (I, 140, 146, 148). При этом Державин вовсе не чуждается поэтической риторики, присущей жанру пиндарической оды, посредством которой лирический субъект выступает как выразитель общенационального сознания:

Стремятся слез приятных реки
Из глубины души моей,
О, коль счастливы человеки
Там должны быть судьбой своей,
Где ангел кроткий, ангел мирный,
Сокрытый в светлости порфирной,
С небес ниспослан скиптр носить!

(I, 143)

Однако уже само заглавие стихотворного текста – «Ода к премудрой киргизкайсацкой царевне Фелице, писанная некоторым татарским мурзою, издавна поселившимся в Москве, а живущим по делам своим в Санкт-Петербурге. Переведена с арабского языка 1782», впервые опубликованного анонимно в 1-м номере журнала «Собеседник любителей русского слова» за 1783 год, – демонстрировало откровенное противоречие с целевой серьезностью одического жанра. Структура заглавия манифестировала игровую ситуацию как минимум трехуровневого порядка.

Во-первых, оно отсылало читателя к незадолго до этого опубликованному и получившему широкую известность нравоучительному сочинению Екатерины II «Сказка о царевиче Хлоре» (1781), откуда и было заимствован персонажный антропоним Фелица. Во-вторых, его восточный антураж в целом был созвучен ориентальным увлечениям европейского Просвещения, получившим наиболее последовательное выражение в жанре «восточной повести» («Персидские письма» Ш.-Л. Монтескьё, «Нескромные сокровища» Д. Дидро, «Задиг, или Судьба», «Принцесса Вавилонская» Вольтера и др.), где «условные восточные одежды», говоря словами В. Н. Кубачевой, «облегчали широкую популяризацию философских идей» (Кубачева, 1962, 298). И, наконец, авторская маска «татарского мурзы» изначально ориентировала читателя на театрально-ролевой характер его отношений с адресатом («киргизкайсацкой царевной») в пределах некоего условного знакового пространства²⁰.

Следует заметить, что литературная игра, предложенная поэтом императрице, имела системную и тщательно продуманную программу. Об этом, в частности, свидетельствует черновой прозаический «Эскиз первоначально задуманной оды к Екатерине», обнаруженный Я. К. Гротом в бумагах Державина и датированный им 1770-ми годами. В нем дается краткое изложение тех личных качеств монархини, которые впоследствии будут оригинально опозитизированы в «Фелице» (трудолюбие, ответственность, великодушие, приверженность интересам государства и т. п.). Но основная часть чернового варианта оды представляет развернутое размышление о природе панегирического сочинительства, основ-

²⁰ Л. В. Пумпянский в связи с этим отмечает: «Перед нами ветвь общеевропейского популярного ориентализма XVIII в.; вопрос о соотношении счастья и добродетели естественно у людей XVIII в. принимал форму восточной притчи, и двор калифов поэтически представлялся соединением роскоши с правдолюбием...; этот условный Восток повестей Вольтера в России был осложнен своим Востоком – татарско-дворянским; не один Державин, значительная часть русского дворянства пережила тогда возрождение своего татарского самосознания» (Пумпянский, 2000, 94).

ным условием которого, по мысли автора, должны быть подлинная добродетельность венценосного адресата и – как следствие – искренность и бескорыстие авторского чувства: «Я не могу богам, не имеющим добродетели, приносить жертвы и никогда и для твоей [здесь и далее обращение к Екатерине. – Д. Л.] хвалы не скрою моих мыслей; и сколь твоя власть ни велика, но если бы в сем мое сердце не согласовалось с моими устами, то б никакое награждение и никакия причины не вырвали б у меня ни слова к твоей похвале» (I, 151). При этом поэт оговаривается, что отсутствие личного авторского отношения обесценивает любую поэтическую похвалу, а потому он сам не желает уподобляться тем «смертным», кто «в сем поле, куда их корысть заводит, без сил и духа смеют петь твое имя и... безобразным голосом наводят тебе скуку, рассказывая тебе о собственных твоих делах» (I, 150).

Таким образом, перед Державиным стояла задача найти ту художественную форму, которая была бы адекватна его авторскому «чистосердечию», которая была бы созвучна особой «человеколюбивой» природе монархини и которую невозможно было осуществить средствами привычной пиндарической оды. Эта семиотически родственная форма была подсказана поэту самой Екатериной как автором «Сказки о царевиче Хлоре»²¹.

Пути сопряжения в едином художественном целом «Фелицы» двух текстовых структур довольно разнообразны:

1. Реконструкция условно-ориентальной топики как диалогическая реакция на литературно-дидактическую игру, предложенную императрицей.
2. Прямое заимствование имен персонажных образов (Фелица, Хлор, Рассудок, Брюзга, Ленътяга) и трансформация их ролевой функции в новом контексте.
3. Введение ряда предметных образов («роза без шипов, которая не колется», «прямая дорога, по которой не все ходят», «высокая гора»), имеющих в «Сказке» аллегорическое значение и создающих в оде дополнительное смысловое поле (Екатерина II, 1893, 367–373).
4. Использование приема комической характерологии, присущей не только «Сказке», но и другим сочинениям Екатерины и, вероятно,

²¹ В «Объяснениях» Державин отмечает: «Оде сей ... поводом была сочиненная императрицею сказка Хлора, и как сия государыня любила забавныя шутки, то *во вкусе ея* [курсив мой. – Д. Л.] и писана на счет ея ближних, хотя без всякаго злоречия, но с довольною издевкою и с шалостью» (III, 600).

проявлявшейся в бытовом поведении императрицы. Так, например, среди ее записей сохранилась «Шутливая характеристика придворных», в которой предельно лаконично и комически выразительно представлены доминирующие черты характера ряда особ из ее близкого окружения (см.: Екатерина II, 1907, 662–663).

Кроме того, Державин сознательно отходит от канонической чистоты одического стиля и ориентирует дискурсивный строй «Фелицы» на разговорную модель, которой присущи тематическое, стилевое, интонационное многообразие. Размышляя о причинах, побудивших поэта серьезный одический предмет представить «забавным русским слогом», Л. В. Пумпянский, приводит аргумент общекультурного порядка, характеризующий эпоху последних десятилетий XVIII века: «По прежнему трон в центре русской культуры, но это уже не тот трон! Произошла явная интимизация отношения к нему, чтутся моральные заслуги (а не подвиг, как у ломоносовского Петра), исчисляются добродетели. <...> Для такого двора всегда типично культивирование аллегорической сказки, притчи, аполога, потому что в центре интереса – правильный частный жизненный путь, добродетель как условие счастья» (Пумпянский, 2000, 93). В этой ситуации выбранная Державиным языковая тактика оказалась безошибочной: поэт вступил в диалог с императрицей на том поэтическом языке, который был ей понятен и близок, который импонировал ей и которым она сама пыталась изъясняться в своей бытовой и литературной практике.

В системе поэтических жанров второй половины XVIII века точнее всех критериям этической естественности и субъектно-речевой интимности соответствовал жанр стихотворной сказки (новеллы). Русская стихотворная сказка, сформировавшаяся под влиянием французского conte возникла на основе «натуральной» притчи как басенной разновидности и в качестве самостоятельного литературного явления впервые была представлена в середине 1750-х годов А. П. Сумароковым, после чего получила широкое развитие в творчестве В. И. Майкова, А. А. Ржевского, Я. Б. Княжнина, А. О. Аблесимова, И. И. Хемницера и др. По наблюдениям современного исследователя, в числе конституирующих признаков данного жанра – нарративная новеллистичность; ситуативный комизм; наличие вымышленного, но правдоподобного события; бытовая достоверность; стилистическая ориентация на устную речь; развлекательная функция и др. (см.: Скакун, 2002, 35–43). Следует добавить, что комический ракурс изображения, присущий стихотворной сказке, отнюдь не препятствовал постановке серьезных просветительских вопросов (этиче-

ский выбор человека, заблуждения его разума перед Высшим разумом, смысл человеческого бытия и т. п.), но предлагал пути их решения, избегая прямолинейной дидактики.

И Державин берет на вооружение целый ряд текстообразующих факторов данного жанра, ассимилировав их в условиях одической жанровой структуры, благодаря чему сам объект одического воодушевления приобретает разноплановый характер. Сакральный план изображения монархини органично сочетается с планом бытовым, надысторический – с ситуативным, универсальный – с персональным, идеальный – с реальным. В пределах одной строфы могут соседствовать риторически-обобщенные характеристики образа императрицы с отсылками к достоверным фактам ее личной биографии, за счет чего он становится полиморфным и стилистически объемным, например:

Ты ведаешь, Фелица, правы
И человеков и царей:
Когда ты просвещаешь нравы,
Ты не дурачишь так людей;
В твои от дел отдохненья
Ты пиешь в сказках поученья
И Хлору в азбуке твердишь:
«Не делай ничего худого –
И самого сатира злаго
Лжецом презренным сотворишь».

(I, 145)²²

Однако наибольший интерес представляет образ автора, чья игровая природа имеет достаточно сложный, динамически-противоречивый характер. Он может быть одически восторжен и сатирически гневен, идиллически наивен и репортажно наблюдателен; его дидактическая серьезность нейтрализуется иронической насмешливостью, которая в свою очередь легко может перейти в эстетически ангажированную созерцательность или эпикурейскую веселость. Подобно рассказчику стихотворной сказки, он шутивно «комментирует» находящиеся в поле его зрения жизненные явления, балагурит, иронизирует над персонажами и над собой, превращая мораль в антимораль, после чего вновь возвращается

²² В «Объяснениях» на свои сочинения Державин так комментировал эти стихи: «Для царевичей Александра и Константина сочинена азбука, в которой между прочим сие точно есть нравоучение, что *не делая ничего худого, можно и самого лютого порицателя сделать презренным лжецом*» (III, 600).

в состояние торжественного воодушевления, неизменно сопутствующего высокой миссии одического поэта.

В целом, образ автора откровенно доминирует в текстовом пространстве. Высокая степень оценочной активности ставит в зависимость от него всю остальную персонажную систему стихотворения, включая и образ монаршего адресата. Более того, многоплановая структура образа Фелицы есть результат способности автора перемещаться из одной семиотической зоны в другую: условно-сказочную, интимно-бытовую, официально-бытовую, природно-идиллическую, государственно-политическую, законодательно-правовую, историческую, биографическую, сакральную. Контраст, который создает якобы непреодолимую этическую дистанцию между «премудрой», «богоподобной» Фелицей и «развратным» автором, в действительности имеет сугубо внешний, «иллюстративный» характер и не нарушает неразрывного диалектического единства этих важнейших элементов образной системы текста. По сути своей, Фелица есть высший персонифицированный критерий личной этической программы автора, к которому тот целенаправленно стремится и который открыто декларирует:

Подай, Фелица, наставленье,
Как пышно и правдиво жить,
Как укрощать страстей волненье
И счастливым на свете быть.

(I, 132)

Исследователи неоднократно обращали внимание на автобиографизм как особый конструктивный принцип державинского творчества. Так, по мнению Г. А. Гуковского, «в центре того пестрого и реального мира, о котором трактует творчество Державина, стоит он сам, Гаврила Романович, человек такого-то чина, образования и характера, занимающий такую-то должность. Читатель прежде всего должен уверовать, должен осознать, что это говорит о себе именно сам поэт» (Гуковский, 1939, 414). Однако важно учитывать, что в «Фелице» этот «автобиографизм» имеет игровую природу. По ходу развития лирического сюжета образ автора детализированно предстает в различных бытовых ситуациях, якобы иллюстрирующих многообразные формы его причастности «житейской суете» (игра в карты, сон до полудни, мечтательность, тщеславие, чревоугодие, любострастие и т. п.), в связи с чем И. З. Серман отмечает: «“Я” в одах Державина приобретает временами даже избыточную конкретность, оно получает такие черты характера и поведения, которые

совершенно не совпадают с действительной биографией Гаврилы Романовича Державина. Ода с ее уже устоявшейся тенденцией к обобщению образа поэта не нуждалась в полном совпадении его биографии с его литературным обликом; достаточно было хотя бы частичного сходства, относительного подобия, – остальное читателю предоставлялось угадывать самому» (Серман, 1973, 85).

И уже первые читатели «Фелицы» безошибочно угадали тонкую литературную игру, имплицитно представленную в оде, о чем Державин позже сообщил в «Объяснениях» (III, 600–602). Использованный им прием «саморазоблачения» на поверку оказался сатирической инвективой в адрес ближайшего окружения императрицы. При этом косвенные «сатирические портреты» екатерининских вельмож (Г. А. Потёмкина, А. Г. Орлова, П. И. Панина, С. К. Нарышкина, А. А. Вяземского) оказались не только жизненно достоверными, потому и «атрибутированными» современниками, но и эстетически выразительными, что полностью нейтрализовало их обличительный пафос и придавало им характер шаржевой ироничности, нередко выступающей на подчеркнуто «идиллическом» фоне:

Или средь рощицы прекрасной,
В беседке, где фонтан шумит,
При звоне арфы сладкогласной,
Где ветерок едва дышит,
Где все мне роскошь представляет,
К утехам мысли уловляет,
Томит и оживляет кровь, –
На бархатном диване лежа,
Младой девицы чувства нежа,
Вливаю в сердце ей любовь.

(I, 136)

Стихотворение венчает не менее выразительный игровой финал, где традиционно-одическое обращение к Всевышнему с мольбой о покровительстве монарху представлено в травестийной форме ориентальной топики, что позволяет поэту оригинально сочетать высокие риторические фигуры с выражениями интимно-бытовой маркировки:

Прошу великаго пророка,
Да праха ног твоих коснусь,
Да слов твоих сладчайша тока
И лицезренья насладжусь.
Небесныя прошу я силы,
Да, их простря сафирны крылы,

Невидимо тебя хранят
От всех болезней, зол и скуки;
Да дел твоих в потомстве звуки,
Как в небе звезды, возблестят!

(I, 149)

Так, в результате синтетического взаимодействия нескольких «жанровых языков» (торжественной оды, литературной сказки, идиллии, сатиры, травести), вовлеченных в общую игровую стихию, возникло принципиально новое жанровое образование, получившее еще при жизни поэта определение «державинская ода», которому соответствовала широкая, многополярная картина человеческого бытия и свободный взгляд художника на иерархическую структуру социально-этических ценностей. Шкала этих ценностей, в целом, не противоречила современной Державину просветительской идеологии, и тем не менее она свидетельствовала о том, что сами представления о человеке, его общественной роли и нравственной природе, сформировавшиеся в русской художественной культуре последних десятилетий XVIII века, преодолевают нормативный схематизм, догматическую стереотипность и приобретают характер личностной обусловленности.

С середины 1780-х и в течение 1790-х годов Державин продолжает активно осваивать возможности лирических жанров в аспекте их диалектической взаимосвязи. На этот период, в частности, приходится его повышенный интерес к духовной поэзии, инспирированный чрезвычайным успехом оды «Бог»²³. Предваряя более подробную характеристику этого державинского шедевра, следует заметить, что его успех во многом был обусловлен способностью поэта в пределах одного стихотворного текста органично соединить и воплотить в виде единой художественной целостности два по сути своей противоположных (церковного, ортодоксально-теологического, и светского, научно-философского) представления о предстоянии человека Всевышнему, в результате чего на суд читателя был вынесен исключительно оригинальный авторский вариант решения («Я есмь – конечно есь и Ты» I, 200) одного из наиболее острых вопросов просветительской онтологии. Эта способность синтезировать и примирять противоречивые впечатления бытия характерна и для более поздних религиозно-поэтических сочинений Державина, в частности, для его

²³ Подробную характеристику оды «Бог», касающуюся ее русских и европейских литературных источников, истории создания, читательской реакции современников, переводов на другие языки и откликов в русской лирике рубежа XVIII–XIX веков приводит Я. К. Грот в своем комментарии к ее публикации в академическом издании (I, 189–194).

стихотворных переложений псалмов («Уповающему на силу свою», 1785; «Величество Божие», 1789; «Помощь Божия», 1793; «На тщету земной славы», 1796; «Доказательство творческого бытия», 1796 и др.), где высокий проповеднический пафос Священного Писания сочетается с философской умозрительностью и рациональной аргументацией.

Параллельно с этим Державин продолжает развитие потенциальных ресурсов жанра пиндарической оды, которая в контексте расширения военных инициатив России все более и более приобретает черты политической манифестации. Вместе с тем осмыслению актуальных государственных вопросов неизменно сопутствует обращение к иным, отнюдь не политическим явлениям бытия. Так, в стихотворении «Осень во время осады Очакова» (1788), с которой Л. В. Пумпянский начинает отсчет нового «периода оды Державина» (Пумпянский, 2000, 95), традиционные для «эпиникической» (победной) оды мотивы воинского мужества, доблести и чести обрамляют подлинно русский лирический пейзаж и картины супружеской любви и верности, в результате чего *патриотизм* как базовый «термин» пиндарической оды приобретает комплексный характер. Он складывается из ряда семантически разноуровневых, но взаимосвязанных и взаимообусловленных элементов (национальное благо, православная вера, русская природа, отчий дом, семья), каждый из которых специфически стимулирует динамику и обогащает общую структуру лирического переживания. Не менее оригинальны художественные плоды жанрового синтеза и в других торжественных одах Державина, ставших поэтическим откликом на различные события внешней политики России в последнее десятилетие XVIII века: «На Шведский мир» (1790), «На коварство французского возмущения и в честь князя Пожарского» (1790), «На взятие Измаила» (1790), «На взятие Варшавы» (1794), «На переход Альпийских гор» (1799) и др.

На явления официальной жизни этого периода Державин откликался и другими поэтическими средствами в форме стихотворных сочинений, предназначенных для вокального исполнения (кантаты, хоры, торжественные песни и др.). В этих произведениях, являющихся частью придворной культуры и выполнявших функцию одного из элементов ритуального этикета, проявилось стремление поэта к поиску новых ритмических и мелодических возможностей стиха, а также его нарастающий интерес к сфере синтеза искусств.

С начала 1790-х годов Державин осваивает новый для него жанр послания, что следует расценивать как вполне характерный факт литературной практики этого периода. «У поэтов конца XVIII века, — замечает

Н. Д. Кочеткова, – ода очень часто переходила в послание, и это отражалось в названии. <...> Жанр послания, не претендующий на “высокое парение”, был более удобным, более гибким, чем ода. В послании поэт мог говорить о своих философских взглядах, о своих впечатлениях от какого-то события, наконец, просто о своем настроении или самочувствии. <...> Никаких определенных правил для послания не существовало: здесь поэту предоставлялась максимальная свобода по сравнению с другими жанрами» (Кочеткова, 1968, 181).

Можно предположить, что послание для Державина оказалось привлекательно тем, что это был жанр интимной лирики, не препятствующий выражению искреннего чувства и непосредственной эмоции. Так, в стихотворении «К Н. А. Львову» (1792) поэт обращается со словами приветствия к своему ближайшему другу, родственнику и единомышленнику, разделяя его предпочтение жизни в деревне, на лоне природы, вдали от столичной суеты и придворных интриг. Содержательную основу лирического монолога здесь составляют присущая горацанской оде проповедь умеренности и естественных жизненных радостей, которые воспринимаются как залог подлинного человеческого счастья. Значительную часть поэтического текста составляют пасторальные зарисовки сельского быта, а сам адресат послания предстает в образе свободного художника, мудреца, пребывающего в состоянии душевного равновесия и черпающего вдохновение, соприкасаясь с гармонией природного бытия:

Но ты умен: ты постигаешь,
Что тот любимец лишь небес,
Который под шумком потока
Иль сладко спит, иль воспевает
О Боге, дружбе и любви.

(I, 515–516)

Интимный, глубоко личный характер лирического переживания подчеркивают разговорная интонация послания, имитирующая задушевную дружескую беседу, и белый стих как сознательный отказ от литературной условности.

Вообще жанровую форму послания Державин использует, как правило, для декларации своих основных ценностных ориентиров: этических («Храповицкому», 1793; «Другу», 1795; «Капнисту», 1797; «Графу Стейнбоку», 1806), творческих («Храповицкому», 1797; «Тончию», 1801; «Волхов Кубре», 1804; «Г. Озерову на приписание Эдипа», 1806) и др., нередко сближая ее в своей содержательной основе с горацанской одой.

Необходимо оговориться, что сама жанровая дефиниция «горацианская ода» в контексте державинского творчества звучит достаточно условно, поскольку на практике она далеко отклонялась от своей структурной первоосновы. В строгом смысле, метрическим параметрам горацианской оды в виде сапфической (реже алкеевой) строфы, как они были актуализированы в новоевропейской (Ж. дю Белле, Я. Кохановский, Э. Марвелл, Ф. Гагедорн и др.) и русской поэзии середины XVIII века (А. Д. Кантемир, В. К. Тредиаковский, А. П. Сумароков и др.), в державинском творческом наследии соответствует лишь «Евгению. Жизнь Званская» (1807). Горацианская форма в поэзии Державина, по словам Н. Ю. Алексеевой, «долго не могла узнать себя» (Алексеева, 2005, 353).

Думается, что поэта привлекала «не буква», а сам «дух» горацианства. Державину, по всей видимости, глубоко импонировал его основной этический принцип «золотой середины», четко определявший вектор движения от хаоса внешней жизни к гармонии внутренней. Ему была близка и понятна та мера личной независимости, которую проповедовал герой горацианской лирики. Будучи сам человеком «зависимым» от различных служебных, бытовых и творческих обстоятельств, Державин стремится следовать созданному Горацием поэтическому образу, который, по словам М. Л. Гаспарова, «выгораживает для себя кусочек бытия, смягчает власть судьбы над собою отказом от всего, что делает его зависимым от других людей и от завтрашнего дня, и начинает спорить с миром, подчинять его себе, укладывать его бескрайний противоречивый хаос в гармоническую размеренность и уравновешенность своих од» (Гаспаров, 1997, 157). И этим объясняется тот факт, что основные темы горацианской лирики (дружеские пиры, любовь, душевный покой, искусство, смерть) постепенно становятся магистральными в творчестве Державина, где они вновь актуализируются, но уже в новом национальном и персонально-авторском контексте.

Но главное, чему учится Державин у Горация-художника, – это способность держать в поле зрения многообразие и амбивалентность форм бытия, причем не только видеть их, но и преодолевать противоречивость жизненных впечатлений путем их соположения и синтеза. Именно этот творческий принцип он имеет в виду, когда пишет о присущем римскому лирику *единстве страсти*, которое выражается в умении поэта «предмета своего ни на миг не упускать из виду» (VIII, 540). В зрелом творчестве самого Державина этот *предмет* предельно расширяется в объеме охвата изображаемого явлений. Он уже не уместается в узких границах конкретной жанровой модели и начинает вбирать в себя другие, далеко

выходящие за ее пределы сферы жизненного материала, а требование «не упускать его из виду» приводит к межжанровому взаимодействию и возникновению качественно новых художественных структур.

Яркий пример такой жанровой полифонии представляет собой «Водопад» (1794), где, по справедливому замечанию Ю. В. Стенника, «традиции жанра оды (не только торжественной, но и горадианской) органично сочетаются ... с элементами элегии, а пафос трагического провиденциализма, свойственный философским медитациям Юнга, смешивается с мотивами скальдической поэзии Оссиана» (Стенник, 2007, 46). Более того, оставаясь в своей структурной основе лирическим произведением, «Водопад» вбирает в себя целый ряд элементов эпического рода, на что обратил внимание еще Н. В. Гоголь: «Целая эпопея слилась в одну стремящуюся оду» (Гоголь, 1978, 336). Признаки эпической поэтики обнаруживают себя, прежде всего, в пространственно-временной масштабности и многосторонности изображения мира: развернутые картины дикой природы и детализированные портретные зарисовки персонажей (Румянцев, Потемкин, ангел смерти в образе «крылатой жены»), медитативные фрагменты и батальные сцены, сон и явь, настоящее и прошлое, современность и история, ситуативное и вечное вступают в отношения взаимосвязи и взаимообусловленности и создают многомерное художественное единство, вполне адекватное параметрам хронотопа эпической поэмы.

Эпически разнообразна и речевая структура стихотворения, которой соответствует довольно сложная и подвижная система точек зрения, чем обусловлен значительный объем (444 стиха) и фрагментарность поэтического текста. Так, композиция «Водопада» включает в себя более десяти последовательно сменяющих друг друга эпизодов, обусловленных разными формами речевой презентации: пейзажное описание, портретное описание, аллегорическое описание, изложение содержания сна, авторское видение, лирический монолог, прямая (изображенная) речь персонажа. Взаимодействие различных речевых форм позволяет читателю плавно перемещаться из одного плана изображения в другой и создает необходимую предпосылку для создания объемного и полиморфного образа бытия.

Особо примечателен в этом смысле фрагмент, где представлен ретроспективный взгляд на сражение под Измаилом (стрф. 60–64). Здесь нет собственно батальных сцен в том виде, как они фигурируют в других «победных» одах Державина («На взятие Измаила», «На взятие Варшавы», «На переход Альпийских гор» и др.), но налицо попытка многокурсной эмоционально-оценочной характеристики исторического собы-

тия, которая возникает на пересечении нескольких разноплановых точек зрения: взгляд обаятых ужасом турок (тезис) контрастирует с восприятием ликующих россиян (антитезис), и все это объемлет претендующая на объективность оценочная позиция лирического субъекта (синтез):

Но в ясный день, средь светлой влаги,
Как ходят рыбы в небесах
И выются полосаты флаги,
Наш флот на вздутых парусах
Вдали белеет на лиманах:
Какое чувство в Россиянах?

Восторг, восторг они; а страх
И ужас Турки ощущают;
Им мох и терны во очах,
Нам лавр и розы расцветают
На мавзолеях у вождей,
Властителей земель, морей.

(I, 484–485)

Ту же цель достижения эпической объективности преследуют два достаточно объемных (стрф. 10–16 и 32–38) фрагмента, представленных в форме прямой речи от лица «седого мужа» (Румянцева). И хотя тематический и стилевой диапазон его высказываний, как правило, не выходит за пределы речевой компетенции лирического субъекта, примечательна сама попытка драматизации и объективизации предмета изображения в «Водопаде». В целом же, линейный принцип развертывания текста сближает державинскую оду с сюжетно организованной поэмой, что формально выражает центральную идею данного стихотворения – идею непрерывного и необратимого движения времени.

Но, пожалуй, наивысшей степени художественной эффективности возможности жанрового синтеза достигают в одном из поздних державинских шедевров – стихотворении «Евгению. Жизнь Званская». Как известно, оно было написано в 1807 году, когда шестидесятичетырехлетний поэт, отстраненный от государственных дел, поселился в живописном селе Званка Новгородской губернии, расположенном в 130 км от Петербурга на берегу реки Волхов. Адресатом этого стихотворного послания является митрополит Евгений (Евфимий Алексеевич Болховитинов), который одним из первых среди историков русской литературы взялся за составление прижизненной биографии Державина. Общие дела поэта и его биографа вскоре переросли в искреннюю дружбу, основанную на сходстве жизненных интересов и литературных пристрастий, дружбу,

о которой Я. К. Грот позже писал: «Это были две высоко развитые личности, вполне русские люди, сошедшиеся совершенно различными путями в любви к литературе, но тем не менее взаимно признававшие заслуги друг в друге, с любовью делившиеся приобретениями труда и опыта жизни» (VIII, 898).

Основу стихотворения «Жизнь Званская» составляет горацкая мысль о преимуществе размеренного, исполненного глубокого смысла и подлинных радостей сельского уклада жизни перед суетой и искусственностью существования человека в столице. На это прямо указывают уже самые первые строки стихотворения:

Блажен, кто менее зависит от людей,
Свободен от долгов и от хлопот приказных,
Не ищет при дворе ни злата, ни честей,
И чужд сует разнообразных!

Зачем же в Петрополь на вольну ехать страсть,
С пространства в тесноту, с свободы за затворы,
Под бремя роскоши, богатств, сирен под власть
И пред вельможей пышны взоры?

Возможно ли сравнивать что с вольностью златой,
С уединением и тишиной на Званке?
Довольство, здравие, согласие с женой,
Покой мне нужен — дней в останке.

(II, 632–634)

Наряду с этим «Жизнь Званская» тематически соположима не только с содержательной моделью горацкой оды, но и с общей проблематикой державинского цикла «Анакреонтические песни», впервые опубликованного в 1804 году, куда, кстати, она и была включена позднее (в 1808 году) самим автором. Сам горацкий тезис о личной независимости как высшей ценности человеческого существования подкрепляется в стихотворении поэтической аргументацией из арсенала художественных средств, присущих жанру идиллии, к которому нередко оно и причисляется в исследованиях, посвященных Державину²⁴.

²⁴ И. З. Серман, например, пишет: «Как всякая идиллия, “Жизнь Званская” не только не касается социальных основ жизни, но и не ставит себе такой цели. В жанровом отношении она близка “Старосветским помещикам” Гоголя, где идиллическое отношение автора к жизни и смерти двух смешных старичков только в каком-то самом конечном счете может быть “увязано” с социально-нравственным пафосом гоголевского творчества» (Серман, 1967, 103). Об идиллической основе стихотворения см. также: (Мейер, 1996).

Действительно, в «Жизни Званской» налицо все типологические признаки, которые характерны для классической идиллии, а именно: локальность и замкнутая самодостаточность идиллического пространства; циклический характер времени; редуцированный спектр форм человеческой жизнедеятельности (рождение, смерть, брак, труд, еда, питье и т. п.); органическая связь жизни человека с жизнью природы и т. п. Однако характер их бытования в державинском тексте далеко выходит за рамки устойчивых жанровых стереотипов. Вопреки смысловой однонаправленности и событийной статике идиллических конструкций, сознательно лишенных внутренних противоречий, Державин организует свой художественный мир по принципу, который условно может быть назван *принципом динамического многообразия в единстве*.

Так, онтологическое пространство державинской Званки в целом определяется наличием предметных образов, выраженных метафорами традиционно идиллической семантики: «багрянец зорь», «влага рос», «солнце восходяще», «тихие отлогие берега», «кристальные воды» и др. Усадьба пребывает в состоянии благодного покоя, которому невольно предается и сам лирический герой. Причем размеренные ритмы Званской жизни оказываются следствием прямой сопричастности идиллического пространства усадьбы миру вечной и мудрой природы, чей образ включает в себя систему символических деталей зоологического и флористического характера:

Пастушьего вблизи внимаю рога зов,
Вдали тетеревей глухое токованье,
Барашков в воздухе, в кустах свист соловьев,
Рев крав, гром желн и коней ржанье.

(II, 635)

Характерно то, что художественное пространство Званки обладает масштабной и многомерной структурой. Горизонтальное расположение предметных образов, непосредственно окружающих лирического субъекта (река, лес, луг, сад, двор, поле и др.), органично сочетается здесь с образами, имеющими вертикальную ориентацию (небо, солнце, звезды, гора и др.), благодаря чему возникает объемная картина мироздания в его полновесном выражении.

Многообразны и формы субъектного восприятия окружающего пространства. Лирический герой не просто наблюдает Званских «красот позор», но, как сказано у Державина, «пьет воздух», «зрит», «ищет красивых мест», «смотрит», «внимает», «дивится», «бросает взор», «озрева-

ет», «видит», «глядит», «внемлет шум», «любуется», «любопытствует», «чувствует», а некоторые предметы «манят взор и вкус» его. Все в Званском мире имеет свою зримую плоть, пахнет, звучит, и это единство зрительных, слуховых, осязательных и обонятельных образов способствует поэтическому воплощению идеи полноты жизни в разнообразии ее форм.

Особым способом ощущения благодати земного бытия является метафизический контакт лирического субъекта с Творцом. Возведенный к небу взор и обращение к Всевышнему со словами благодарности – неоднократно фигурирующая в тексте его пространственная позиция. По справедливому замечанию американской славистки А. Л. Крон, «для Державина Бог не оставил Вселенную, как думают деисты, но постоянно причастен к делам человека», поэтому «Жизнь Званскую» «можно рассматривать в ключе ломоносовского императива, рекомендующего человеку путь к познанию Бога через обозрение им созданного мира» (Крон, 1995, 270–271). Так в тексте осуществляется связь земного и небесного, знаменующая факт приобщения державинского героя сокровенному знанию самих основ мироздания:

Восстав от сна, взвожу на небо скромный взор:
Мой утренюет дух Правителю вселенной;
Благодарю, что вновь чудес, красот позор
Открыл мне в жизни толь блаженной.

(II, 634)

Адекватно гармоническому строю и гносеологической многомерности художественного пространства стихотворения организовано и его время. Его движение неспешно и очевидно тяготеет к циклической траектории. Суточный ритм жизни лирического субъекта подчинен природно-циклическим ритмам. Его утро начинается с благодарственных слов Творцу и созерцания великолепия природы; затем после легкого завтрака наступают сладостные минуты «общения с музами» и необременительные хозяйственные хлопоты; в полдень начинается обильная, ритуально обставленная и эстетически маркированная обеденная трапеза, которую неизменно венчает непродолжительный здоровый сон; далее до вечера следуют разнообразные невинные развлечения как на лоне природы, так и в помещении усадьбы; и завершают день тихие раздумья о бренности земного бытия. Подобная фабульная схема впоследствии многократно будет воспроизводиться в русской литературе при моделировании идиллических топосов («Старосветские помещики» Н. В. Гоголя, «Обломов»

И. А. Гончарова, «Пошехонская старина» М. Е. Салтыкова-Щедрина и др.).

В то же время при внимательном рассмотрении обнаруживается сугубо внешний характер идиллического хронотопа «Жизни Званской». Самодостаточная цельность Званского пространства и циклическая стабильность времени оказываются относительны, а безмятежная созерцательность сознания лирического героя мнимой. Так, Званская усадьба неоднократно манифестируется в тексте как средоточие русского мира с его специфическим укладом, патриархальным бытом и ориентацией на национальную культурную традицию. Вот, например, как поэтически колоритно и эстетически восторженно поэт рисует картину обеденного застолья в русском стиле:

Багряна ветчина, зелены щи с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь-икра, и с голубым пером
Там щука пестрая – прекрасны!
Прекрасны потому, что взор манят мой, вкус,
Но не обилием иль чуждых стран приправой,
А что опрятно все и представляет Русь:
Припас домашний, свежий, здоровый.

(II, 638)

Однако черты национальной эстетики оригинально перемежаются в стихотворении приметами европейской и азиатской цивилизации. Так, державинскому герою *в равной степени* доступно испытывать наслаждение от созерцания природных красот как непосредственно во время прогулки, так и при просмотре их литографических изображений посредством оптического механизма. Он восторженно наблюдает миротворную картину тихого летнего вечера («...бежит под черной тучей тень / По копнам, по снопам, коврам желтозеленым, / И сходит солнышко на нижнюю ступень / К холмам и роцам синетемным» II, 641); и столь же заворуженно следит за действием деревоперерабатывающей машины, работа которой невольно вызывает инфернальные ассоциации («... вода с плотины с ревом льет, / И, движа машину, древа на доски делит; / Как сквозь чугунных пар столпов на воздух бьет; / Клокоча, огонь толчет и мелет» II, 639–640). Кроме того, настаивая на очевидных преимуществах русской кухни, точнее провинциальной русской кухни («припас домашний, свежий, здоровый»), лирический субъект с наслаждением вдыхает ароматы «манжурской иль левантской» (II, 635), а автор старательно поясняет этот факт в подробном комментарии: «Манжурский, то есть запах чайный; левант-

ский – кофейный, т. е. что первый родится в Китае, и доставляется через торг левантский» (III, 707). Да и сам сельский быт временами, говоря словами Державина, «скучит» лирическому герою, и тогда он с радостью предается развлечениям, составляющим досуг столичного жителя (балет, театр, концерт). Причем, подобно естественным, природным источникам душевного наслаждения, плоды цивилизованной культуры «в естестве согласия во всем / Дают нам чувствовать законы» (II, 642). Таким образом, семантические пары «природа – цивилизация», «естественное – искусственное», «отечество – зарубежье», «столица – провинция» утрачивают в державинском тексте свои значения как абсолютные оппозиции и вступают в отношения взаимодополнения и синтеза.

Преодолевая локальность званского пространства, Державин сознательно покидает и пределы временной синхронии. Циклическое время идиллии размыкается и получает свое развитие на уровне всех трех временных парадигм. С одной стороны, здесь вполне очевидна доминантная позиция ситуативно-бытового времени, характеризующая текущее, «усаддебное» существование лирического субъекта. Наряду с этим, в тексте неоднократно осуществляются своего рода ретроспективные экскурсы, цель которых дать оценку историческому прошлому. Любопытно то, что, воскрешая в памяти героические имена и факты из истории Отечества, лирический субъект Державина неожиданно переходит на элегические интонации и восклицает:

Ах! где ж, ищу я вкруг, минувший красный день?
Победы, слава где, лучи Екатерины?
Где Павловы дела? – Сокрылось солнце, – тень!...
Кто весть и впредь полет орлиный?

(II, 643)

Однако характерной для элегии идеализации прошлого не происходит, ибо и оно не лишено противоречий, обусловленных эгоистическими страстями человечества и выражающихся в беспрерывных военных столкновениях. В этом смысле настоящее оказывается логическим следствием прошлого, а их качественные параметры сближаются либо за счет тавтологических («минувший *красный* день» и «вид лета *красного* нам Александров век» II, 643), либо антонимических («колесо веселых, мрачных дней» II, 645), либо оксюморонных («Тех *освещает* мрак, тех *помирает свет* / И dneшних, и грядущих веков» II, 643) [курсив мой. – Д. Л.] характеристик. Разрешение исторических коллизий державинский ли-

рический субъект безоговорочно связывает с мудрым попечительством Господа,

Который к одному концу все правит сферы;
Он перстом их своим, как строй какой ведет,
Ко благу общему склоняя меры.

(II, 643).

Аналогичным образом происходит разрешение противоречий и в самом сознании лирического субъекта, который то провозглашает покой как мерило содержательности и осмысленности человеческой жизни («покой мне нужен – дней в останке» II, 634), то впадает в состояние беспокойства, вызванного тягостными сомнениями и раздумьями по поводу бренности человеческого существования («Что жизнь ничтожная? Моя скудельна лира!» II, 644); но и на пороге отчаяния к нему неизменно приходит спасительная, миротворная мысль:

О коль прекрасен мир! Что ж дух мой бременю?
Творцем содержится вселенна?

(II, 637).

С этим же связано и наличие в тексте категории будущего, которое мыслится державинскому герою как возможность разрешения противоречий между материальной и духовной субстанциями бытия. Преодоление всеисилия неминуемой физической смерти вполне в горацианском духе связывается Державиным с бессмертной поэтической славой. Посредником, проводником между настоящим и будущим и защитником своего доброго имени после смерти ему видится адресат послания – «отец Евгений» («моих свидетель песень» II, 644), а верным залогом долгой памяти потомков он считает тот факт, что был сопричастен Богу при жизни как «певец» Его и «Фелицы».

Принцип динамического многообразия в единстве обнаруживает себя и на иных уровнях поэтической структуры державинского текста. Подобно многим другим лирическим опусам Державина, «Жизнь Званская» густо отмечена приметами стиливой полифонии, где с традиционно-поэтическим словарем вполне органично и естественно соседствует сниженная лексика. Так, например, в эпизод представления любительского театра, маркированный традиционными для просветительской культуры атрибутами античной мифориторики, Державин смело вкрапляет элементы разговорного лексического и интонационного строя, которые нейтрализуют ритуальную серьезность сценического действия и придают ему неофициальный, домашний характер:

Амурчиков, Харит плетень, иль хоровод,
Заняв у Талии игру и Терпсихоры,
Цветочные венки пастух пастушке вьет:
А мы на них и пялим взоры.

(II, 642)

Подобные примеры «стилевых вольностей» В. Ф. Ходасевич объясняет стремлением Державина найти адекватную форму единства мысли и переживания в поэтическом тексте: «Его эстетика полностью подчинена выразительности. ... Он хотел выразить себя полностью – и того достиг даже в языке. ... Это язык первобытный, творческий. В нем – абсолютная творческая свобода, удел дикарей и гениев» (Ходасевич, 1988, 223).

Интонационное разнообразие, сокращающее дистанцию между поэтическим текстом и живой разговорной речью, усиливается в «Жизни Званской» и за счет разнообразия синтаксических конструкций. Державин сознательно уходит от стереотипных принципов синтаксической организации, характерных для современной ему лирики, когда законченная синтаксическая единица четко укладывается в стих. В державинском тексте представлен чрезвычайно широкий диапазон синтаксических конструкций, в числе которых предложения повествовательные, вопросительные и побудительные; простые (иногда однословные, например: «Забавно!» или «Прекрасно!») и сложные (сложносочиненные и сложноподчиненные с различными видами придаточных, иногда доходящие объемом до 2 строф); синтаксические переносы («...и пар / Повеет с дома мне...» или «...бежит под черной тучей тень / По копнам, по снопам...»), инверсии («Оттуда прихожу в святилище я Муз») и т. п. Все это богатство синтаксической вариативности не только разнообразит поэтическую интонацию, ограниченную рамками стихотворного ритма, но и очевидно подчинено общей смысловой задаче – выразить весь спектр разнородных лирических переживаний в едином речевом потоке.

Да и сама ритмомелодическая структура «Жизни Званской» кардинально обусловлена той же авторской установкой на передачу единичного во множественном. На это указывает и метрическая сетка текста, составленная из 63 катренов разноstopного ямба по принципу 6–6–6–4; и обилие фонетически неточных рифм (например, «волн – веретен», «зеленым – темным», «стуком – духом» и т. д.); и использование столь редкой в поэтической практике XVIII – начала XIX века ритмико-смысловой фигуры, как строфическая анафора, художественную функцию которой у Державина определил И. З. Серман: «Державину нужно было связать воедино большие словесные группы, и он объединяет несколько

строф с помощью анафорического начала, повторяющегося в трех, четырех строфах подряд», причем поэт не просто перечисляет, но и «*соединяет* [курсив мой. – Д. Л.] самые разнородные по характеру, смыслу и значению факты» (Серман, 1973, 86). В «Жизни Званской» строфическая анафора объединяет десять строф (II, 639–641), тем самым подчеркивая нерасторжимую логическую связь жизненных явлений, запечатленных в сознании лирического субъекта.

И, пожалуй, наиболее полно идея жизни как органического единства воплотилась в двухчастной форме заглавия стихотворения «Евгению. Жизнь Званская», где окончательно осуществляется синтез двух разных жанровых моделей действительности (послания и идиллии) – на основе их равноправия и взаимодополнения. Иными словами, Державин-лирик воспринимает и принимает мир во всей его полноте, онтологическом и гносеологическом многообразии. Причем он не игнорирует его противоречивой сущности, но демонстрирует способность примирять и соединять все противоречивые ощущения бытия.

На протяжении всей творческой деятельности жанр остается значимой категорией авторского мышления Державина, однако поэт не замыкается в жестких рамках жанрового канона, а смело расширяет его изобразительно-выразительные возможности. Синтез жанровых форм обнаружил свою исключительную продуктивность в поэтической практике автора «Фелицы» как действенный способ преодоления ограниченности определенной жанровой модели бытия. Это привело к тому, что поэтический мир Державина оказался многообразен, противоречив, динамичен, диалектичен. А поиск художественных способов и средств, способных адекватно выразить эти противоречивые впечатления, постепенно привел Державина к разработке авторских жанровых моделей на основе уже существующих и закреплённых предшествующей и современной литературной традицией.

«Траурная» ода как опыт жанротворчества

В поэтическом наследии Г. Р. Державина отчетливо выделяется группа (более 20) лирических текстов, жанровая оригинальность которых обусловлена общностью содержательного, субъектно-речевого и номинативного признаков. Обнаруживая генетическое родство с горацанской одой или непосредственно восходя к конкретным поэтическим опусам римского лирика, эти стихотворения выделяются своей обязательной приуроченностью к событию смерти какой-либо персоны, что формально закреплено в заглавии («На смерть...», «На кончину...», «На панихи-

ду...»). Однако ситуативная привязка в данных текстах играет, как правило, второстепенную роль и стимулирует процесс авторской рефлексии, направленный на осмысление базовых онтологических категорий (жизнь, судьба, свобода и т. п.).

Учитывая то обстоятельство, что сам автор определяет поэтические тексты данной группы жанровой пометой «ода», есть основание рассматривать их как особый вариант жанровой модификации горацианской (философской) оды и условно обозначить его термином «траурная» ода. Ее исходным конституирующим фактором является целеполагающая речевая установка на декларацию онтологических воззрений автора, касающихся категориального понятия «смерть» в его общем и частном выражении. В связи с этим для стихотворений данной группы в целом характерны мортальная тематика, пограничный (между жизнью и смертью) хронотоп, адресная и дидактически ангажированная форма поэтического высказывания, скорбный эмоциональный фон, патетический характер речевой интонации, ярко выраженная оценочная позиция лирического субъекта, что и составляет систему устойчивых признаков траурной оды как особой жанровой дефиниции.

Характерно то, что в додержавинской поэтической практике указанная жанровая модификация встречается крайне эпизодически. Стихотворные сочинения, созданные «по случаю смерти», в большинстве своем воспринимаются вне одического контекста и идентифицируются иными жанровыми пометами. Наиболее известны в этом ряду «*Елегия о смерти Петра Великого*» (1725) В. К. Тредиаковского [здесь и далее курсив мой. – Д. Л.], впервые опубликованная в 1752 г. под названием «*Плач о кончине <...> Петра Великого, отца отечества*»; «*Умозрительство душевное, <...> о переселении в вечную жизнь превосходительной баронессы Марии Яковлевны Строгановой*» (1734) П. Буслаева, фактически представляющее собой поэму; «*Плач по <...> Елисавете Петровне*» (1762) И. К. Голенецкого; «*На смерть сестры авторовой Е. П. Бутурлиной*» (1759), «*К г. Дмитревскому. На смерть Ф. Г. Волкова*» (1763), «*К г. Дмитревскому. На смерть Т. М. Троепольской*» (1774) А. П. Сумарокова, которые сам автор при составлении собрания сочинений квалифицировал как «элегии», его же «*Письмо ко Степану Федоровичу Ушакову <...> на представление графа Алексея Григорьевича Разумовского*» (1771); «*Стихи на смерть Ф. Г. Волкова*» (1763), «*Письмо Василию Ильичу Бибикову о смерти князя Федора Алексеевича Козловского*» (1770) В. И. Майкова; анонимные «*Стихи на смерть Федора Александровича Эмина*» (1770);

«Письмо к Федору Григорьевичу Карину на преставление Александра Петровича Сумарокова» (1777) Н. П. Николева и др.

Одним из немногочисленных образцов траурной оды в додержавинской поэзии может служить стихотворение А. П. Сумарокова «Ода на погребение Е. И. В. блаженные и вечнодостойныя памяти государыни Елисаветы Петровны» (1761), которое Н. Ю. Алексеева характеризует как «опыт смешения пиндарической оды с анакреонтической, с преобладанием начала торжественной оды» (Алексеева, 2005, 230). Однако, имея в виду ее метрическую специфичность (4-стопный хорей) и откровенную комплиментарность в адрес наследника покойной императрицы, вряд ли есть основания полагать, что это поэтическое сочинение оказало сколь-нибудь существенное влияние на формирование державинской жанровой стратегии.

Исключено в данном случае и влияние М. В. Ломоносова, который, насколько известно, к жанру траурной оды не обращался вообще. В целом же на протяжении всего XVIII века «стихи на смерть» чаще встречаются в форме эпитафии, короткой надгробной надписи, не обладающей ни изобразительными, ни эмоционально-выразительными возможностями оды и лишь лаконично фиксирующими сам факт скорбного переживания автора (см.: Николаев, 2010, 291–297). В то время как траурные оды Державина на практике предстают в виде масштабных поэтических манифестаций, в которых событие конкретной смерти, как правило, выступает в качестве ситуативного повода к онтологическим размышлениям предельного уровня обобщения. Исходя из этого, следует предположить, что при разработке жанровой модели траурной оды Державин вряд ли мог ориентироваться на еще не сформировавшиеся национальные образцы, а скорее всего учитывал опыт немецкого горацянства (Б. Броккес, А. Галлер, Ф. Гагедорн, К. Рамлер и др.), близкого ему по духу и мировоззренческим установкам.

Первым опытом освоения выразительных возможностей данного жанра стала «Ода на смерть генерал-аншефа Бибикова» (1774), включенная Державиным в состав сборника «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае» (1776). По свидетельству Я. К. Грота, она была написана вскоре по получении известия о безвременной кончине главнокомандующего армией А. И. Бибикова, назначенного императрицей для подавления пугачевского бунта (III, 298). Близко знавший Бибикова Державин, будучи в его непосредственном подчинении и испытывая к нему чувство глубокого уважения, был потрясен этим известием и откликнулся на него проникновенным поэтическим опусом. Интересен тот факт, что

изо всех «Читалагайских од» только «На смерть Бибикова» впоследствии была переиздана при жизни Державина, в связи с чем Я. К. Грот замечает: «Конечно он сохранил ее не столько потому, что она удалась ему лучше других <...>, сколько из желания передать потомству это вылившееся у него из души, искреннее и простое выражение любви и благодарности к вельможе, который был одним из украшений века Екатерины» (III, 298).

И действительно, первую траурную оду Державина отличает глубоко личная интонация, а факт персональной причастности автора его покойному адресату принципиально акцентируется целым арсеналом разнообразных художественных средств. Так, уже начальные строки оды содержат обращение, окрашенное в интимные тона:

Тебя ль оплакивать я должен?
О Бибиков, какой удар!
Тебе ли кипарисны лозы
И мирю я на гроб несущу?
Едва успел тебя познати,
Уже лишился роком лютым!

(III, 298)

Подобного рода словесные конструкции, выражающие личный, неформальный характер отношений автора и адресата («когда твои доброты вспомню...», «любовь, мой плач твердит: увы!», «горьких слез моих тебе...»), встречаются в тексте довольно часто.

В целом образ автора складывается в произведении из двух ипостасей. С одной стороны, это – частное лицо, испытывающее тяжелую горечь утраты и оплакивающее смерть близкого человека; и в то же время это – поэт, призванный увековечить славное имя героя и осознающий свою высокую миссию. Причем вторая ипостась здесь не только не противоречит первой, но, напротив, ею обусловлена. В связи с этим Державин находит особое ритмическое решение, на оригинальность которого указывал, в частности, В. Ф. Ходасевич: «Державин пишет по всем правилам одической строфы, но странная мысль приходит ему: в знак скорби лишает он оду рифмы. Потом тяжело, точно топором, отрубает стопы, громоздит согласные, ямбический женский стих кончает спондеем. <...> Суровый, глухой, погребальный стих местами звучит уже так, как раньше не звучал он ни у кого» (Ходасевич, 1988, 69). Важно отметить, что данный ритмический посыл не просто осуществляется сознательно и целенаправленно, но и особо комментируется автором в самом тексте оды:

Не показать мое искусство,
Я здесь теперь пишу стихи,
И рифм в печальном слогe нет здесь;
Но вздох, но знак, но чувство лишь
Того тебе благодаренья,
В моем что неуместимо сердце,
Я здесь изобразить хочу.

(III, 299)

Уже здесь Державин прямо декларирует новый выразительный принцип, в основе которого *отказ от литературности*, понимаемой как искусственность, условность, во имя подлинности и непосредственности в передаче «живого» чувства. И в этом случае вряд ли можно согласиться с американским славистом Рональдом Врооном, который определяет оду «На смерть Бибикова» как панегирик (Вроон, 1995, 191). Стремясь к предельной искренности, Державин строго придерживается и не выходит за рамки исторической и бытовой фактографичности при создании образа своего адресата, который складывается из совокупности подлинных событий жизни А. И. Бибикова (участие в «семилетней войне» с Пруссией, подавление мятежа конфедератов в Польше, усмирение пугачевского бунта, личная переписка с императором Фридрихом II, предсмертные слова генерала и др.). Причем, заботясь об адекватной читательской реакции на указанные детали, Державин уже в первом («читалагайском») издании приводит подробные примечания, цель которых удостоверить читателя в подлинности всех упомянутых в оде событий.

Это служит мотивированным обоснованием авторской программы Державина, сформулированной прямо в тексте оды: личное горе не может стать препятствием в выполнении основной миссии поэта – «любить добродетель» и посвящать «ей свои стихи» (III, 299). По мнению автора, величие его адресата определяется исключительностью его нравственных качеств и самоотверженности. В доказательство поэт цитирует последние слова Бибикова, произнесенные им перед смертью:

«Не жаль отца, жены и чад:
Воздать любящая заслугам,
Российска мать призрит их;
Мне жаль отечество оставить!»

(III, 299–300)

Державин-поэт как будто бы убеждает Державина-человека в том, что, сколь ни велика утрата, смерть Бибикова все же «прекрасна» и исполнена простого и высокого благородства, ибо, будучи «героем» и «спа-

сителем стран», он скончался «в вертепе бедном», а такая смерть «лучше всех земных побед» (III, 299). Благодаря этому сам характер лирического переживания в оде становится неоднородным: чувство горести сливается здесь с чувством гордости, скорбь соединяется с восхищением.

Отступлением от жанрового канона следует признать и речевую структуру «Оды на смерть Бибикова». Помимо голоса автора здесь звучат высказывания еще по крайней мере четырех (а во второй редакции пяти) субъектов речи, в числе которых: потенциальные читатели оды; сам Бибиков; военачальники – преемники Бибикова²⁵; властители ведущих держав; надпись на надгробной плите (в редакции 1790 года).

Ничего подобного не повторится ни в одной из последующих траурных од Державина. Однако обращает на себя внимание не только количественное обилие речевых субъектов в пределах одного одического текста, но и широта их пространственно-временного размаха. Локальное здесь вступает во взаимодействие с глобальным, частное – со всеобщим, прошлое – с настоящим, будущим и даже вечным. Понятно, что речь здесь еще не идет о стилевой полифонии говорящих, обеспечивающей множественность точек зрения, но сам факт ситуативного пересечения и объединения разнородных явлений свидетельствует о стремлении Державина к органической целостности при создании художественного образа и конструировании такой картины мира, которая выходит за рамки любых жанровых стереотипов.

Поистине этапным событием в развитии данного жанра стала публикация в сентябрьском номере «Санкт-Петербургского вестника» за 1779 год «Оды на смерть князя А. И. Мещерского» (в 1783 году в I-ой части журнала «Собеседник» ода была напечатана с заглавием «К Степану Васильевичу Перфильеву, на смерть Александра Ивановича Мещерского»), которой посвящен обширный круг научной литературы. Фактически ни одно крупное исследование державинского творчества не обходит вниманием этот лирический шедевр, ибо с ним принято связывать начало «особого пути» поэта. Данная ода является объектом и специальных исследований, в которых рассматриваются вопросы, касающиеся особенностей его жанровой поэтики, философско-идеологических оснований, литературных истоков и влияний и др. (см.: Портнова, 1985; Эткинд, 1995а; Никифорова, 2003 и многие другие). Не претендуя на полноту анализа

²⁵ В примечании Державина в связи с этим упоминается имя генерала-поручика Щербатова (III, 300).

данного державинского сочинения, остановимся лишь на аспекте его жанровой динамики.

Как известно, это стихотворение восходит к оде Горация «К Вергилию, на смерть Квинтилия Вара» (кн. 1, ода 24) и содержит целый ряд реминисценций из других его одических текстов. По определению Л. В. Пумпянского, «это горадианская ода <...>, здесь – явно горадианские *pallida mors...*, *omne saeclum...*, *labuntur anni*²⁶ и пр., без этих знаменитых од Горация никогда не была бы написана и эта» (Пумпянский, 2000, 87–88). Черты горадианской оды в «На смерть Мещерского», прежде всего, проявляются в устремленности лирического субъекта к категориям трансцендентального порядка (жизнь, смерть, судьба, вечность). Он сосредоточен на осмыслении сущности явлений, которые находятся за пределами человеческой воли, его устремлений и обыденного понимания. Личность здесь теряется перед всеобщими законами бытия.

Важным обстоятельством, на которое обращают внимание исследователи, является то, что вопреки жанровому канону и в отличие от предшествующей траурной оды Державина, где предметом лирической скорби является крупный полководец и сановный вельможа, «На смерть кн. Мещерского» посвящена вполне *рядовому*, отнюдь не выдающемуся человеку²⁷, благодаря чему, по словам Л. В. Пумпянского, происходит «превращение официальной оды о судьбах государства в “оду частной жизни”» (Пумпянский, 2000, 89). Таким образом, событие конкретной смерти обычного человека оказывается поводом для авторской рефлексии о смысле человеческого бытия и общих законах мироздания. В результате смысловая структура державинской оды претерпевает оригинальные метаморфозы: впервые в русской поэзии Нового времени «высокое» и «низкое», «частное» и «общее», «вечное» и «временное», «абстрактное» и «конкретное» перестают быть категориями взаимоисключающими и вступают в отношения своеобразного синтеза. Такое построение оды является выражением мировоззренческой позиции Державина, согласно которой, по утверждению И. З. Сермана, «смерть человека – это гибель целого мира мыслей, чувств, радостей, уход в небытие того, что только что жило, существовало, радовалось, скорбело и включало в себя всю вселенную, во всей ее неизмеримости, во всем ее величии и многообразии» (Серман, 1967, 45).

²⁶ «Бледная смерть», «в урне равны имена людские», «мелькают годы» (лат.).

²⁷ По справке Я. К. Грота, А. И. Мещерский – статский советник, служащий в Главной таможенной канцелярии (I, 87–88).

Логике державинских представлений адекватна композиционная структура оды, тяготеющая к принципу диалектической триады: тезис – антитезис – синтез. Так, в начале стихотворения автор полностью сконцентрирован на выражении личных эмоциональных переживаний, навеянных смертью знакомого человека. Он буквально потрясен и скован ужасом от ощущения непосредственной близости смерти, своего личного эмпирического с ней соприкосновения:

Глагол времен! Металла звон!
Твой страшный глас меня смущает;
Зовет меня, зовет твой стон,
Зовет – и к гробу приближает.

(I, 87–89)

Здесь автор не столько скорбит об утрате конкретного индивидуума, сколько оказывается под впечатлением самого события его кончины. Потрясение оказывается тем более сильным, чем более неожиданными, «нелогичными» и непредсказуемыми представляются ему разрушительные интенции смерти: исполненный жизни, «сын роскоши, прохлад и нег» Мещерский «к брегам <...> мертвых удалился» якобы внезапно, без видимой причины.

Постепенно субъективизированный тип высказывания уступает место родовому, индивидуальное лирическое «Я» подменяется множественным «Мы» и автор переходит на позиции носителя общечеловеческой судьбы:

Скользим мы бездны на краю,
В которую стремглав свалимся;
Приемлем с жизнью смерть свою;
На то, чтоб умереть, родимся.

(I, 90)

Основная часть оды представляет собой развернутое описание смерти как всемогущей и неотвратимой силы, отрицающей любые проявления логики бытия и диктующей свою деструктивную волю не только человеку, но и всему мирозданию («И звезды ею сокрушатся, / И солнцы ею потушатся, / И всем мирам она грозит» I, 91). Здесь тон лирического монолога приобретает в большей степени созерцательно-констатирующий характер, что исследователи (Харрис, 1995) обычно связывают с влиянием «Ночных размышлений» Э. Юнга, с которыми поэт, по всей видимости, познакомился в 1778–1780 годах в переводе А. М. Кутузова на страницах журнала «Утренний свет» (см.: Заборов, 1964, 269–279). Дер-

жавину, действительно, оказались созвучны мысли Юнга о брэнности и скоротечности человеческого бытия и неумолимом всесиили смерти, однако, в отличие от последнего, русский поэт уходит от чисто элегической развязки, исключаяющую всякую возможность радостей земной жизни, и приходит к кардинально иному решению проблемы.

В этом отношении важным является замечание Е. Г. Эткинда, который обратил внимание на *буквальный*, а не аллегорический характер образа смерти в оде «На смерть князя Мещерского», где Державину удалось создать четырнадцать (!) ее материальных воплощений, разнородных в своих проявлениях и восходящих к разным культурным традициям: «Для ее изображения Державин использовал все, когда-либо изобретенные (и ему известные) средства: Библию (известно, что «дни мои, как злак, сечет» восходит к псалму 102, стих 15), латинскую поэзию (прежде всего Горация «бледна смерть»), средневековые «пляски смерти» (Totentanz), песенный фольклор, просветительскую метафизику. <...> Поразительно: чем материальнее каждый из этих образов в отдельности, тем полнее они отрицают друг друга; в итоге Смерть оказывается лишенной материальности. Четырнадцать отрицающих друг друга обликов создают *образ небытия*» (Эткинд, 1995а, 179–180). Здесь смерть воспринимается не абстрактно, а вполне предметно, зримо, во множестве своих обличий, за каждым из которых стоит предшествующий опыт человечества. Благодаря этому начинает складываться осознание смерти как неотъемлемой части жизни, ее диалектической противоположности.

В финальной части оды авторское «Я» вновь выходит на первый план, но здесь уже нет и тени того ужаса и смятения, которые определяли характер лирического переживания в начале стихотворения. Здесь обнаруживается отношение к смерти совсем иного качества. Завершая круг размышлений о природе смерти и оценив подлинный масштаб ее роли в человеческой жизни, Державин приходит к поистине стоическому, гоацианскому выводу:

Жизнь есть небес мгновенный дар;
Устрой ее себе к покою,
И с чистою твоей душою
Благословляя судеб удар.

(I, 94)

Таким образом, опираясь на многовековой культурный опыт человечества, Державин смог преодолеть личное чувство ужаса перед неизбежностью смерти и прийти к подлинно философскому осмыслению

проблемы, подсказанному Горацием, но пережитому лично, и потому ставшему частью его поэтического мировоззрения. Иными словами, в оде «На смерть князя Мещерского» Державин-лирик демонстрирует черты диалектического мышления. Лирический сюжет оды проходит три фазы развития: от эмпирического ощущения – через аналитическое приобщение – к онтологическому самосознанию.

Очередной повод обращения к жанру траурной оды представился Державину в 1788 году в связи со смертью графини Марии Андреевны Румянцевой, умершей на 91-м году жизни. Поэт не был в близких отношениях с покойной и, создавая «Оду на смерть графини Румянцевой», адресовал ее кн. Е. Р. Дашковой в связи с частными обстоятельствами ее жизни, к данной смерти никакого отношения не имеющими (см.: I, 214–215). Личность покойной показалась поэту в высшей степени образцовой в плане умения противостоять жизненным невзгодам, что и определило тематическое своеобразие его сочинения. Вновь конкретная смерть побуждает Державина к размышлениям о сущности человеческого существования, однако в данном случае им сопутствует принципиальной иной характер лирического переживания, воплощенный иными художественными средствами.

Ода «На смерть графини Румянцевой» открывается развернутой цитатой, которая представляет собой почти точный перевод первых двух строф оды Горация «К Вальгию Руфу» (кн. 2, ода 9):

Не беспрестанно дождь стремится
На класы с черных облаков,
И море не всегда струится
От прменяемых ветров;
Не круглый год во льду спят воды,
Не всякий день бурь слышен свист,
И с скучной не всегда природы
Падет на землю желтый лист.

(I, 214–215)

Очевидно, этим обращением к Горацию автор намерен был продекларировать приверженность идее стоического отношения к коловратностям судьбы, тем не менее горацианская идея получает в державинской интерпретации весьма оригинальное развитие. Особый смысл приобретает здесь сама форма отрицания как доминирующая синтаксическая фигура стихотворного пролога. Заимствованная у Горация, она становится у Державина способом отрицания самой сути жанровой установки тра-

урной оды, к которому формально относится «На смерть графини Румянцевой».

Первое, что обращает на себя внимание, это отсутствие той строгости и чеканности поэтического ритма, который характерен для од на смерть Бибикова и Мещерского. Весь текст оды «На смерть графини Румянцевой» построен в форме обращения к адресату. Ей свойственны разговорная интонация, тембр задушевной беседы, спокойный размеренный ритм, тон дружеских советов, за счет чего происходит органичное сочетание разговорных и поэтически-возвышенных стилевых примет («Подобно и тебе крушиться / Не должно, Дашкова, всегда...» I, 216).

Важно и то, что смертная тематика в оде занимает откровенно маргинальное положение. Она вытеснена развернутыми размышлениями о жизни. Образ смерти же имеет локальный и дискретный характер. Но даже там, где встречаются эпизодические вкрапления смертной образности, всегда возникает эффект ее эстетической нейтрализации. Этот эффект, как правило, создается посредством пейзажного обрамления, знаменующего торжество мудрой и вечной жизни природы над конечностью человеческого существования:

Как солнце тускло ниспускает
Последние свои лучи,
По небу, по водам блистает
Румяною зарей в ночи:
Так с тихим вздохом, взором ясным
Она оставила сей свет;
Но именем своим прекрасным
Еще, еще она живет!

(I, 218)

Так в оде впервые возникает мотив бессмертия. По мысли автора, залог бессмертия человека – в плодах его жизнедеятельности. И в этом смысле Румянцева, что «любовь снискала у всех любезною душой», «монархам осмерым служила», взрастила сына – доблестного полководца – и зрела его «в торжестве и славе и в лаврах», «не изменялась в сердце, нраве, ни для кого, ни для чего», при этом испытывав в жизни «доброе и злое купно» (I, 217), увековечила свое имя в веках. Авторский тезис «Одно лишь в нас добро прямое, / А прочее все в свете тлен» (I, 219) есть качественно новое, этическое решение проблемы смысла жизни не только на фоне идей Горация, но и собственной оды «На смерть князя Мещерского».

Именно поэтому здесь нет места чувству щемящей скорби, присущего оде «На смерть Бибикова», чувству ледящего ужаса, характерного для оды «На смерть Мещерского», благодаря чему «На смерть графини Румянцевой» воспринимается вовсе не как траурное стихотворение, а как гимн жизни – праведной, добродетельной и насыщенной как радостями, так и невзгодами, т. е. подлинной жизни в ее органической противоречивости. Следует отметить, что «истинной» жизни здесь противопоставлена жизнь «мнимая», «кабинетная», и в этих случаях, вопреки иерархическому статусу жанра, происходит проникновение в текст траурной оды элементов иронии с использованием просторечной лексики, разрушающих ее каноническую серьезность:

Седый собор Ареопага,
На истину смотря в очки,
На счет общественного блага
Нередко ей давал щелчки...

(I, 221)

Но в финале оды автор неожиданно переходит на личную форму высказывания и кратко манифестирует свое поэтическое кредо:

Меня ж ничто вредить не может:
Я злобу твердостью сотру;
Врагов моих червь кости сглохнет;
А я пиит – и не умру.

(I, 221)

По справке Я. К. Грота, эти строки были написаны Державиным «под впечатлением неприятностей, которым он тогда подвергался по несогласиям с генерал-губернатором Гудовичем» (I, 221). Это обстоятельство вызывает интерес двоякого плана. Во-первых, впечатляет то, с какой легкостью Державин делает частный факт собственного быта неотъемлемой частью поэтического текста, более того – траурной оды! Как просто и органично происходит сплав действительности художественной и внелитературной! А главное то, что уже здесь, в оде 1788 года, Державин ясно осознает свой статус «бессмертного поэта», который впоследствии со всей полнотой будет закреплён в «Памятнике» (1796). Таким образом, «На смерть графини Румянцевой» наглядно отражает дальнейшее развитие, связанное с расширением возможностей жанра траурной оды и утверждение в сознании Державина идеи торжества жизни над смертью.

В 1790-е годы Державин еще несколько раз обращается к данному жанру. Так, в 1793 году он опубликовал оду «На панихиду Людовика XVI», написанную в память казненного якобинцами французского императора. С точки зрения эволюции жанра, это стихотворение интересно тем, что державинская траурная ода впервые предстала здесь в форме политического памфлета, направленного против тех «палачей царя презренных» (I, 534), кто, прикрываясь лозунгом «любви к отечеству», облил руки монаршей кровью.

Кроме того, в этот период Державин откликается одическим стихом на смерть великой княжны Ольги Павловны, скончавшейся на третьем году жизни (1795); главного попечителя сиротских приютов, основателя Смольного монастыря и президента Академии художеств И. И. Бецкого (1795); крупного вельможи и полководца Ф. Г. Орлова (1796) и другого екатерининского вельможи и просто веселого человека Л. А. Нарышкина (1799). Через все эти одические посвящения, несмотря на явное разнообразие их лирического пафоса и все более расширяющийся структурный диапазон, проходит лейтмотивом и все более очевидно утверждается мысль о непреходящей ценности конкретной человеческой жизни, о ее недолговечности и конечности. Заслуживает внимания то, что в оде «На смерть Нарышкина» впервые прозвучит знаменитый стих, который впоследствии дословно будет воспроизведен Державиным в его последнем, предсмертном стихотворении «Река времен...»: «Все вечности жерло пожрет» (II, 306).

Между тем две случившиеся в середине 1790-х годов смерти, которые не могли оставить Державина равнодушным по определению, не стали источником его одического вдохновения. В первом случае – это смерть первой жены поэта Екатерины Яковлевны, на которую он откликнулся рядом эмоционально-пронзительных, но далеких от одической масштабности и художественной выразительности элегических зарисовок: «Песнь на смерть Плениры», «К Сафе», «Призывание и явление Плениры», «На смерть Катерины Яковлевны...» (1794). Последнюю из них В. А. Западов очень точно определил как «самый что ни на есть простонародный плач» (Западов, 1965, 126).

Во втором случае – это смерть императрицы Екатерины Алексеевны, на которую поэт формально отреагировал подчеркнуто официальным посвящением «Надгробная императрице Екатерине II» и лаконичной «Эпитафией Екатерине II» (1796). Лишь 3 года спустя Державин публикует оду «На кончину императрицы Екатерины II и на восшествие на престол императора Павла I» (1799). Но и это был не оригинальный текст, а пере-

вод, к тому же в большей степени посвященный не Екатерине, а Павлу. Причина такого очевидного равнодушия к некогда «богоподобной» Фелице, по всей видимости, кроется в разочаровании и личной обиде Державина, которые поэт испытывал к императрице в последние годы ее жизни. Так, уже по прошествии лет Державин в своих «Записках» с досадой восклицает: «Она окончила дни свои – не по чувствованию собственного своего сердца, ибо Державин ничем перед ней по справедливости не провинился, но по внушениям его недоброжелателей – нарочито в неблагоприятном расположении» (VI, 699).

В этой связи можно предположить, что и в том, и другом случае препятствием к созданию полноценного одического текста стала высокая степень личной заинтересованности поэта. В одном из писем И. И. Дмитриеву, написанному вскоре после смерти Катерины Яковлевны, Державин признавался, что сильные личные чувства не удастся воплотить в желаемые, адекватные предмету изображения художественные формы²⁸.

И все же сила поэтического вдохновения не покидает Державина в 1800 году, когда приходится писать на смерть другого близкого ему человека – Александра Васильевича Суворова. Важно оговориться, что знаменитый державинский «Снигирь» вообще с трудом поддается жанровой классификации. Так, Я. К. Грот характеризует его как «элегические стансы». Более поздние исследователи вообще стараются избегать в отношении «Снигиря» точных жанровых дефиниций, как правило, определяя его абстрактным понятием «стихотворение»²⁹. Но сам Державин воспринимал его именно как «оду» (III, 677), что и должно стать отправной точкой его жанровой атрибуции. При этом следует прислушаться к мнению Н. Д. Кочетковой: «Подчас у Державина трудно уже вычленить жанр: одно и то же стихотворение в разных публикациях могло иметь жанровое обозначение, а могло и не иметь его. Границы оды сделались открытыми, и с торжественными одами на победы Суворова соперничает маленькое лирическое стихотворение “Снигирь” — один из державинских шедевров» (Кочеткова, 1990, 16).

И, действительно, в строгом смысле, классифицировать «Снигиря» как оду можно с большой долей условности. Здесь многое неожиданно,

²⁸ В письме от 17 октября 1794 года Державин пишет: «Я было-хотел сам писать; но, или чувствуя чрезмерно мою горесть, не могу привести в порядок моих мыслей, или, как окаменелый, ничего и мыслить не в состоянии бываю» (VI, 17–18).

²⁹ Есть даже случай такого определения жанра данного стихотворения, как «краткий посмертный гимн» (см.: Крашенинникова, 2005, 458).

многое вопреки, причем не только традиционному жанровому канону, но и собственным, державинским стиливым наработкам в области траурного одотворчества. Так, уже сама однословная структура заглавия противоречит устойчивой номинативной модели «На смерть (князя, графа, генерала и т. п.)...», введенной в поэтическую практику и тщательно разработанной самим Державиным³⁰. Благодаря этому происходит не просто количественное «сокращение» одического наименования, но и принципиальное перераспределение смысловых акцентов внутри самого текста. В связи с этим, особый смысл приобретает сам образ «снигирия», значимость которого подчеркнута в том числе композиционно (ода начинается и завершается обращением к нему) и графически (написание с заглавной буквы). В этом образе соединяются ипостаси объектов лирического высказывания и лирической скорби.

Кроме того, в «Снигире» Державин приходит к поистине уникальному ритмическому решению. Привычную одическую десятистишную строфу он заменяет оригинально организованной секстиной, где четыре начальных стиха связаны перекрестной рифмовкой, два последних рифмуются с аналогичными стихами последующей строфы. Здесь же впервые в русской поэзии метрический фон оды был определен четырехударным логаздом, созданным на основе дактиля с цезурным усечением на каждой четной стопе, что акустически создавало эффект траурного военного марша:

Нет теперь мужа в свете столь славна:
Полно петь песню военну, Снигирь!
Бранна музыка днесь не забавна:
Слышен от всюду томный вой лир;
Львиного сердца, крыльев орлиных
Нет уже с нами! Что воевать?

(II, 344–346)

И все же «Снигирь» – это ода, траурная ода в новом, державинском понимании природы данного жанра. Суть этого понимания не только оды, но и всего содержания поэтического творчества обусловлена установкой на максимально возможный отказ от условности и литературной стере-

³⁰ Впрочем, такой тип одической номинации, исключая жесткую жанровую привязку («Ключ», «Фелица», «Бог» и др.), поэт активно использует уже с конца 1770-х годов, как правило, параллельно с развернутой, жанрово конкретной формой (например, «Ода к премудрой Киргиз-кайсацкой Царевне Фелице...»). Аналогичная ситуация характерна и для «Снигирия», первая публикация которого состоялась в 1805 году под заголовком «К Снигирию. По кончине князя Суворова».

отипности в передаче живого авторского чувства и ориентацией на верность жизненному факту. Эта эстетическая позиция Державина убедительно была продекларирована им в трактате «Рассуждение о лирической поэзии или об оде»: «Всякий набор пустых, гремучих слов, скропанный по школьным одним правилам, или нанизанность надутых неодоушевленных подобий <...> стыдят и унижают лиру. <...> Чувствуй, и будут чувствовать; проливай слезы и будут плакать. От восклицания токмо сердца раздаются громаы» (VII, 576). Именно поэтому в образе Суворова предельно снижена доля риторической абстрактности, зато принципиально акцентированы те черты реальной личности полководца, которые хорошо были известны его современникам:

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и в зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари.

(II, 347)

Задаче полной идентификации образа и прототипа подчинен и подробнейший авторский комментарий, сопутствующий едва ли не каждому одическому стиху. Иными словами, явление кардинальной трансформации жанровой структуры в оде «Снигирь» следует понимать как следствие сознательного отхода Державина от современной ему литературной нормы с целью точной передачи чувства, естественности его выражения и адекватности предмету изображения. Эта тенденция, что была заложена уже в первой державинской траурной оде «На смерть Бибикова», в «Снигире» достигает своего апогея.

Все последующие траурные посвящения Державина – «Эродий над гробом праведницы» (1806), «Поминки» (1807), «Плач царицы» (1808) и др. – демонстрируют дальнейшее развитие данной тенденции, связанной с отклонением от канонической структуры жанра, и в то же время свидетельствуют о его динамической жизнеспособности.

Последнюю траурную оду Державина «На смерть фельдмаршала князя Смоленского», написанную 16 апреля 1813 года в связи со смертью М. И. Кутузова, по праву следует считать произведением, подводящим итог его исканиям в области данного жанра. Здесь поэт органично синтезирует многие поэтические новации, осуществленные на протяжении всего предшествующего периода его творческой деятельности.

В частности, в этой оде Державин использует еще более оригинальный, нежели в «Снигире», ритмический рисунок: стихотворение написа-

но пятистишной строфой, где четыре первых стиха связаны перекрестной рифмовкой, а последний не рифмуется вообще и тем самым нарушает интонационную инерцию. Причем этот обособленный стих, как правило, самостоятелен не только ритмически, но и синтаксически, и это вносит в текст еще большую интонационную и смысловую динамику, акцентированную обилием риторических вопрошаний:

Давно ль, давно ль, страна преславна,
В блаженстве царствовала ты!
Где ж красота твоя державна?
Не тот и взор, не те черты!
Отколь там грусть, где дух великий?

(III, 165)

Факт частичного отказа от рифмовки невольно наводит на мысль о связи данного текста с одой «На смерть Бибикова». По крайней мере, этим достигается тот же интонационный эффект скорбного речитатива.

Кроме того, подобно оде «На смерть Мещерского», здесь неоднократно предстают образы «овеществленной» смерти («дрогнула коса», «смерд и гробы», «ссеченный дуб» и др.). Однако тезис о ее всесии, подобно более поздним одам, оказывается нейтрализован доводами о предназначении человека в земной жизни, тематически восходящими к его духовным одам («Бог», «Помощь Божия», «Успокоенное неверие» и др.). Здесь, в оде «На смерть Смоленского» Державин апеллирует к аргументу Божественного попечительства, но в своих размышлениях не ограничивается отсылкой к частной человеческой судьбе, а выходит на уровень судьбы национальной. Так в стихотворении рождается идея исторического оптимизма, обусловленная фактом праведной национальной религиозности:

Отечества сыны прямые!
Не унывайте в скорбный час:
Все Бог! – Его лучи святые
С рождением в сердцах у вас

(III, 167),

благодаря чему в финале оды скорбные интонации уступают место жизнеутверждающим императивам: «Ступай, о Росс, воитель ада! / <...> Заря блаженства за тобою!» (III, 167).

Таким образом, следует отметить, что жанр траурной оды формировался в творчестве Державина под влиянием предшествующей литературной традиции (поэзии Горация, Э. Юнга и др.), открывшей для

русского лирика тот ракурс видения мортальной проблематики, который позволил поэту преодолеть пределы эмпирически-бытового восприятия и выйти на уровень онтологической масштабности ее осмысления. Эти представления о смерти в ее диалектическом единстве с жизнью Державин облек в национальные поэтические формы, динамически развивающиеся и непосредственно связанные как с жизненными реалиями, так и конкретными человеческими судьбами. Именно так вырабатывался в авторском сознании Державина творческий принцип, который позднее был назван Б. М. Эйхенбаумом «интуицией целостного бытия» (Эйхенбаум, 1924, 8) и который составил основу его мировоззренческих приоритетов.

ГЛАВА 2

ФИЛОСОФСКИЕ ИДЕИ НОВОГО ВРЕМЕНИ В МИРОВОЗРЕНЧЕСКОМ ТЕЗАУРУСЕ Г. Р. ДЕРЖАВИНА

Генезис философских интересов поэта

Еще в начале 1970-х годов, осмысляя проблему державинской рецепции идей европейского Просвещения, В. А. Западов сетовал на слабый уровень ее разработанности в отечественном литературоведении, обусловленный устойчивостью расхожего мнения о *необразованности* Державина, невольно инспирированного самим поэтом и с воодушевлением подхваченного критикой XIX века: «По-видимому, до сих пор еще действует гипноз романтической легенды о необразованном солдате, который силой одного лишь природного дарования стал гениальным поэтом» (Западов, 1974, 55). Несмотря на целый ряд серьезных исследований, связанных с выявлением круга философских интересов поэта и появившихся в последние десятилетия, отзвуки этой легенды до сих пор можно обнаружить и в некоторых современных биографических работах. Между тем факты говорят об обратном.

Повышенный интерес к чтению сформировался у Державина еще со времен учебы в Казанской гимназии (1758–1762). Ранее, находясь в Оренбурге в частной школе И. Розе, он неплохо освоил немецкий язык, навыки владения которым (а также некоторое знакомство с основами французского языка) усовершенствовал в гимназические годы. Впоследствии это, по словам Я. К. Грота, дало ему «возможность узнать в подлиннике труды Геллерта, Гагедорна, Галлера, Клейста, Гердера, Клопштокa» (VIII, 30).

Первый известный нам серьезный опыт приобщения Державина к сочинениям философского характера приходится на время Пугачевского восстания, в период его вынужденного пребывания в расположенной на Волге немецкой колонии Шафгаузен весной 1774 и весной 1775 годов. Здесь в распоряжении поэта оказывается анонимный сборник «Vermis-

chte Gedichte», представляющий собой немецкий прозаический перевод книги Фридриха Великого «Poésies diverses» («Разные стихотворения»), написанной на французском языке и изданной в Берлине в 1760 году.

Считавший себя учеником Вольтера и состоявший с ним в активной переписке, прусский монарх-философ развивал в своих сочинениях идеи французского Просвещения и проявлял повышенный интерес к проблемам сущности государственной власти и этического самоопределения личности. Так, произведения, вошедшие в состав «Poésies diverses», объединены темой зыбкости человеческого существования, зависимости жизни человека от превратностей судьбы и гораццианским призывом великодушно сносить любые жизненные испытания, противопоставив им комплекс гражданских добродетелей. Причем, как отмечает Н. Ю. Алексеева, эти константы просветительской идеологии были заимствованы Фридрихом из широко известной оды Ж.-Б. Руссо «A la Fortune» (Алексеева, 1993, 82–84).

Не случайно, что внимание Державина, глубоко переживавшего в момент знакомства с «Vermischte Gedichte» драматические коллизии, связанные с неудачами в его служебной карьере, привлекли эти мысли и побудили к осуществлению их перевода на русский язык. Результатом осмысления сочинения Фридриха II, как известно, стало издание при Санкт-Петербургской Академии наук в 1776 году книги «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае».

Примечательно, что уже в этом раннем приобщении к образцу европейского философско-поэтического дискурса проявилось в целом характерное для Державина диалогически-творческое отношение к источнику. Из одиннадцати одических текстов «Vermischte Gedichte» русский поэт переводит только четыре, наиболее близкие ему тематически и, вероятно, наиболее отвечающие его текущему умонастроению, а именно: «Die Schmeichelei», «An die Verleumdung», «Die Standhaftigkeit», «An Mauerpertius» (в державинском переводе соответственно: «На ласкательство», «На порицание», «На постоянство», «Мовтерпию»).

Все четыре фридриховы оды в совокупности составляют единую этическую проповедь, адресованную как рядовому, так и венценосному читателю. Эта проповедь, проникнутая обличительно-дидактическим пафосом, содержит вполне характерную для просветительской риторики инвективу, направленную в адрес набора человеческих пороков: лесть, лицемерие, клевета, малодушие, гордость, корысть и др. Комплекс данных абстракций обретает предметное содержание, проецируясь на систему социальных отношений, определяя поведенческие стратегии челове-

ка, в особенности — наделенного властными полномочиями. Между тем в текстах постоянно встречаются напоминания о скоротечности жизни, непостоянстве фортуны, мнимых и истинных ценностях жизни: «Гордый смертный, ты, который толь суетен в слабых помышлениях духа твоего! познай твою крушиму судьбину и умерь твою спесь; краток есть конец и в том предел твой: лишь только ты родился, уже рок дня того влечет тебя к разрушающей ночи, где Мевий и Вергилий во множестве смешаны и имеют единственную участь» (III, 287).

Несмотря на то, что между прозаическим державинским переводом и самими одами Фридриха находился еще прозаический текст-посредник, поэт всячески стремился передать «поэтический дух» оригинала. Так, он строго соблюдает деление каждого текста на строфы и их нумерацию, сохраняет ряд важнейших элементов и приемов, присущих гораианской оде (персонификация абстрактных понятий, историко-мифологические иллюстрации, риторическая декларативность интонации, фигуративность речи, повышенная эмоциональность), например: «Какое привидение, какое страшилище непрестанно меня преследует! Оно убежало от рубежа царства теней, и взор его грозит погублением. Реки горести и желчи текут из оскорбительного рта сего бледного и свирепаго чудовища» (III, 278).

Впрочем, как известно, сборник «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае» не исчерпывается исключительно переводными текстами, но включает и четыре оригинальные поэтические сочинения Державина. Этические максимы Фридриха Великого, изложенные в «*Vermischte Gedichte*», стимулируют встречное движение державинской мысли и побуждают его к поэтическому сотворчеству. Тематически оригинальные оды Державина («Ода на великость», «Ода на знатность», «Ода на смерть генерал-аншефа Бибикова», «Ода на день рождения ее величества, сочиненная во время войны и бунта 1774 года») перекликаются с переводными. Более того, они откровенно созвучны магистральным темам риторической поэзии XVIII столетия в целом. Однако, и в этом нельзя не согласиться с Н. Ю. Алексеевой, «в “Читалагайских одах” намечилось свое, державинское их раскрытие, которое «заключается в наполнении готовой темы чувством, определяющим новую интонацию» (Алексеева, 2005, 319). Эта «новая интонация» Державина, как нам уже удалось выяснить, возникла на пересечении интеллектуальных обобщений объективного поэта-мыслителя и личных ощущений участника драматических событий 1773–1775 годов.

Сборник «Оды, переведенные и сочиненные при горе Читалагае» примечателен еще и тем, что это не просто одна из первых серьезных попыток приобщения Державина к европейской интеллектуальной культуре. По глубокому наблюдению американского слависта Р. Вроона, здесь мы имеем дело с явлением сознательной организации корпуса поэтических текстов как лирического цикла: «Симметричное расположение стихотворений – четыре Фридриха и четыре Державина – позволяет предположить еще большую внутреннюю цельность сборника. На каждую оду Фридриха приходится вступающая с ней в прямой, подчас полемический, диалог ода Державина» (Вроон, 1995, 189): «На постоянство» – «На великость», «На порицание» – «На знатность», «Жизнь есть сон» – «На смерть Бибикова», «На ласкательство» – «На день рождения Ея Величества». В результате возникает особая смысловая динамика, которая создает условия для диалектического взаимодействия «своего» и «чужого» в рамках единого художественного комплекса.

Таким образом, «Читалагайские оды» оказались важной вехой в процессе формирования авторского сознания Державина. С одной стороны, обращение к «Vermischte Gedichte» совершенно отчетливо обнаружило диалогические интенции, присущие авторской стратегии поэта, и, по остроумному определению В. Ф. Ходасевича, «в зеркале, поднесенном рукою Фридриха, Державин впервые увидел свое лицо» (Ходасевич, 1988, 72). С другой же стороны, этот первый державинский сборник предвосхитил общую тенденцию последних десятилетий XVIII века, связанную с развитием явления циклизации в русской поэтической практике.

На рубеже 1770–1780-х годов роль мощного импульса в развитии и некоторой систематизации философских взглядов Державина сыграли творческие контакты в составе «львовского кружка», что, по словам В. А. Западова, стало «переломным моментом» в его поэтическом развитии (Западов, 1988, 252). Как известно, круг интересов членов этого кружка по преимуществу носил эстетико-искусствоведческий характер, что несколько не противоречило их широкой осведомленности в сфере собственно философского знания.

Так, о философских интересах инициатора кружка Н. А. Львова красноречиво свидетельствует «Путевая тетрадь № 1», содержащая наряду с оригинальными текстами поэта записи и переводы, датированные в диапазоне от 1771 до 1781 года. Из этих материалов явствует, по крайней мере, сам факт знакомства Львова с сочинениями Софокла, Эврипида, Геродота, Горация, Катулла, Ф. Ларошфуко, Ж. Лафонтена, Ф. Фенелона, Ж.-Б. Мольера, Ж.-Ж. Руссо, Ж. Сен-Фуа, Ж.-Ф. Мармонтеля, Ш. Палис-

сио, Т. Тассо, Т. Круделли, П. Метастазιο, А. Поупа, Д. Юма, Х.-Ф. Геллерта, Ш.-Л. Монтескьё и др. (см.: Лаппо-Данилевский, 1989, 264–266). Несмотря на достаточно широкий хронологический и «идеологический» диапазон авторских имен, нетрудно заметить, что объектом повышенного читательского интереса молодого поэта являются сочинения поэтов и мыслителей европейского (и прежде всего французского) Просвещения. Следует полагать, что этот интерес Львов постарался пробудить в своем новом товарище и единомышленнике – Г. Р. Державине.

Наиболее системными философскими воззрениями в кругу членов «львовского кружка» обладал И. И. Хемницер. Как отмечает В. Э. Вацу-ро, «философские размышления Хемницера стимулировались в первую очередь чтением французских философов. В этом отношении он отнюдь не являлся исключением в массе русской дворянской интеллигенции второй половины XVIII века. При этом нужно иметь в виду, что философская мысль Хемницера развивалась не изолированно от “русского вольтерьянства”, а впитывала как раз те проблемы, которые были для него наиболее характерными» (Вацу-ро, 1964, 130).

Известно, что в личном распоряжении Хемницера находился целый ряд философских источников просветительского атеизма: «Система природы» Гольбаха, «Философия природы» Делиля де ла Саля, анонимный «Трактат о трех обманщиках» и др. (см.: Лаппо-Данилевский, 2010, 341). Поэту, глубоко интересовавшемуся проблемой бытия Бога, был чужд материалистический подход в осмыслении базовых онтологических категорий, что нашло отражение в его басенном творчестве. Так, пародийная инвектива в адрес центрального пункта гольбаховской «Системы природы» – теории естественного происхождения вселенной – фигурирует в его басне «Муха и Паук». Здесь «премудрая муха, ... нахмуря плоский лоб полдюжиной морщин» причину возникновения мира мотивирует случайным стечением обстоятельств:

Случилось некогда, что собственно собой
Здесь мелких камушков так много собралось,
Что камень оттого составилс большой...
(Хемницер, 1963, 155).

Ей возражает «пожилой паук», который утверждает, что гармония вселенной и соразмерность всех ее частей есть следствие сознательной и целеполагающей деятельности Творца. В этом объяснении легко угадывается онтологический тезис деизма о Божественной инстанции как первопричине и источнике равновесия мироздания, сформулированный,

в частности, Вольтером и Руссо в их полемике с Гольбахом и горячо поддержанный русским баснописцем. Так, в дневниковых записях Хемницера есть весьма показательное высказывание: «Нет ничего смешнее, чем видеть бесконечное число томов, заполненных препирательствами о существовании Предвечного. Ну, а откуда же явилась впервые идея верховного существа первому, кто провозгласил ее, как не от самого этого существа. Безумцы, перестаньте же умствовать!» (цит. по: Вацуро, 1964, 135).

Следует заметить, что взгляды Ж.-Ж. Руссо были предметом особого сочувствия Хемницера. Он разделял антиклерикальные настроения «жениевского гражданина», приветствовал концепцию естественной религии («Народ и идолы»), проявлял интерес к руссоистской идее «естественного человека» («Остак и проезжий»). Причем в сознании Хемницера Руссо-философ и Руссо-личность полностью соединялись и в этом качестве выступали как объект сугубого уважения¹.

Что касается Державина, то он наверняка имел возможность пользоваться книгами из небольшой, но системно подобранной личной библиотеки своего близкого друга² и был хорошо осведомлен о характере его философских предпочтений. И хотя довольно скоро обнаружилось, что философские идеи французского Просвещения в целом не оказали кардинального влияния на мировоззренческую позицию Державина, а нередко и провоцировали полемическую реакцию автора «Фелицы»³, примечателен сам факт знакомства с ее основными именами и концептуальными положениями, дошедшими до него через посредство членов «львовского кружка».

Гораздо в большей степени, нежели собственно философские идеи французских просветителей, Державина привлекали их поэтические сочинения, к которым он неоднократно обращался в процессе своей творческой деятельности. Так, в 1776 году, т. е. еще до сближения с членами «львовского кружка», Державин осуществил стихотворный перевод

¹ Н. А. Львов, который в 1776 году путешествовал с Хемницером по Европе, вспоминает: «Живучи в Париже целую неделю, ходил он каждое утро стеречь, когда Жан-Жак выйдет из дому своего, и, увидев его один раз, мне уже покою не было, что я, живучи с ним в одной комнате, не видал Жан-Жака» (Хемницер, 1873, 41–42).

² В записной книжке Хемницера в перечне книг, которые даны друзьям на прочтение, фигурируют сочинения Руссо, Вольтера, Гольбаха, Эйлера, Линнея, Ломоносова и др.

³ В этом отношении вызывают интерес наблюдения С. А. Саловой, касающиеся поэтической полемики Державина с материалистическими идеями К. А. Гельвеция в стихотворениях «Философы пьяный и трезвый» (1789) и «Призывание и явление Пленеры» (1794); см.: Салова, 2004; Салова, 2010.

«Молитвы» Вольтера, которая является фрагментом заключительной части его *«Poème sur la loi naturelle»* («Поэма о естественном законе», 1752). Написанное в форме предсмертной исповеди, вольтеровское стихотворение, судя по всему, привлекло внимание Державина именно своей покаянной интонацией, созвучной его эмоциональному настрою периода первой половины 1770-х годов (ср.: «Раскаяние» 1770, «Молитва» 1775 и др.). Деистические акценты здесь явно сглажены, а основное внимание сосредоточено на мысли о всемогуществе, непостижимости и благодати Творца, перед лицом которого неизбежно оказывается каждый человек в конце своего жизненного пути. Глубоко личный тон поэтического монолога, исполненного раскаяния и веры в справедливость Высшего решения, предвосхищает более позднюю духовную лирику Державина:

Воззри, Создатель мой, на сердце сокрушенно.
Что если, Твой закон желав знать совершенно,
Я слабым разумом чего не понимал,
Помилуй Ты меня, коль в нем я заблуждал.
Твое святое я хотел творить веленье
Со всею ревностью, но без предрассужденья.

(III, 467)

Важно то, что Державин оказался первым русским переводчиком вольтеровской «Молитвы», к которой позже обращались И. И. Виноградов, Н. А. Львов, А. Н. Радищев и др. Вместе с тем, говоря словами В. А. Западова, «примечателен сам факт многократной переработки этого произведения, к которому поэт сохранял интерес на протяжении всей жизни» (Западов, 1974, 56). Факты дают основание добавить – не только к «Молитве», но и к самому Вольтеру, точнее – к его творчеству. Ограничимся только перечислением этих фактов.

В 1780 году Державин предпринимает попытку перевода «Генриады» Вольтера, однако, не завершив ее, принимается за создание поэмы «Пожарский», основанной на национально-историческом материале. В дошедших до нас набросках державинской поэмы весьма ощутимо влияние вольтеровского поэтического эпоса (III, 469–473). Позже русский перевод «Генриады», выполненный И. Сиряковым (СПб.: тип. Акад. наук, 1803), вошел в состав личной библиотеки поэта (Морозова и др., 2002в, 248).

В стихотворной миниатюре «В альбом Екатерины Дмитриевны Балашевой» (1801) Державин использует переводную цитату из стихотворения Вольтера *«Précis de l'Ecclésiaste»* («Переложение Экклезиаста», 1759): «Блажен, кто мог творить всяк день неблагодарных / И, не жалев

себя, невинность защищать!», которая, по словам Я. К. Грота, очень ему нравилась (III, 510).

В основу державинской эпиграммы «На трагедию» (1801–1816) положен известный анекдот о Вольтере и Пироне (III, 515). А в эпиграмме «Суд о трагиках» (1801–1816) имя Вольтера фигурирует в одном ряду с именами «образцовых» французских трагиков (Корнеля, Расина, Кребильона), которые, согласно эпиграмматическому сюжету, вынуждены признать заимствования, «покражи» (III, 520) у своих античных предшественников (Эсхила, Софокла, Эврипида).

Стихотворение Державина «Фальконетов Купидон» (1804) было написано под впечатлением скульптурного изображения Э.-М. Фальконе «Грозящий Амур» (1755–1757), авторскую копию с которого поэт видел в коллекции кн. А. А. Безбородко. На постаменте статуэтки отчеканена надпись «Qui que tu sois, voici ton maître / Il l'est, le fut ou doit l'être» («Кем бы ты ни был, это твой властитель, / Таков он есть, им был или должен им быть»), авторство которой Я. К. Грот атрибутирует Вольтеру (III, 727). Смысл этой надписи напрямую соотносится и с содержанием державинского стихотворения.

Предлагая в «Объяснениях» комментарий к сонету «Блаженство супруги» (1807), Державин, в частности, указывает: «*Альдорада*. – Государство, о коем пишет Вольтер в сказке своей Кандиде» (III, 722).

В «Предисловии» к трагедии «Ирод и Мариамна» (1807), написанной по мотивам «Войны Иудейской» Иосифа Флавия, Державин целенаправленно подчеркивает факт авторской преемственности Вольтеру: «Вольтер сие самое событие обрабатывал в трагедии своей, названной им “Мариамною”. Он представил Ирода, кажется мне, со стороны только ревности к его супруге, а Мариамну со стороны привязанности к ее детям. <...> Самый сей знаменитый писатель, при первом издании помянутой своей трагедии, в предисловии говорит, что содержание сие, дабы представить его более трагическим, требует обширнейшего поля, чем описанный им только ревность мужа и сварливость жены по домашним их ссорам. <...> Я таковое славного сего трагика примечание взяв в соображение, покусился, следуя его совету, распространить мое поприще, сколько сил моих и способностей достало...» (IV, 215–216).

В рукописи державинского перевода трагедии П. Л. Б. де Беллуа «Зельмира» (1762) раздел «К читателю» содержит выдержку из письма Вольтера к автору трагедии, которая, надо полагать, позволяла Державину расставить акценты и в собственных драматургических приоритетах: «Вы ... любите слог басенный и на то можете иметь свои причины.

Вы к красоте стихов присоединили достоинство театральных действий, чего я весьма желал, ибо иностранные нас слишком много упрекали, что трагедии наши ничто иное, как любовные и политические разговоры...» (IV, 790).

В бурлескной оде «Похвала комару» (1807) в ироническом контексте Державин упоминает персонажей сразу двух крупных произведений Вольтера. А именно: фраза «И Волтер, я мню, в издевку / Величал простую девку» (III, 401) отсылает к пародийной поэме «Орлеанская девственница» (1755), а стих «Мне предстал Микромегас» (III, 402) – к одноименной философской повести (1752), что само по себе свидетельствует о его близком знакомстве с художественными сочинениями «фернейского мудреца».

Сюжет кантаты «Соломон и Суламита» (1808) заимствован Державиным из Ветхого Завета и является вольным переложением «Песни песней». Ранее на этот же сюжет было написано стихотворение Вольтера «*Précis du cantique des cantiques*» («Переложение песни песней», 1759). Текстуальные переключки очевидны.

И, наконец, по свидетельству П. Н. Львовой, за 2 дня до смерти Державин на французском языке декламировал наизусть отрывок из вольтеровского «*Précis de l'Ecclésiaste*» и, полностью прочитав его, добавил: «*Тут очень тонкая философия*» (Львова, 1993, 280).

Все это позволяет сделать вывод: «фернейский мудрец» не стал интеллектуальным учителем Державина в силу существенного различия их мировоззренческих установок, но его оригинальное творчество, исполненное парадоксальных умозаключений, афористичных высказываний и глубоких наблюдений привлекало внимание автора «Фелицы» долгие годы. Особый его интерес вызвал драматический опыт Вольтера, который был учтен Державиным в его собственной художественной практике. В любом случае многочисленные державинские цитаты и реминисценции из сочинений Вольтера – любопытный штрих к общему портрету «русского вольтерьянства» второй половины XVIII – начала XIX веков.

Гораздо большее влияние мировоззренческая система Державина на раннем этапе ее формирования испытала со стороны немецкой метафизической поэзии. И дело здесь, вероятно, не только, а, может быть, даже и не столько в языковых возможностях русского поэта, сколько в самой философической ангажированности, устремленности к «концам» и «началам» поэтической мысли Германии в эпоху Просвещения. На это, в частности, указывает А. В. Михайлов: «Философская ориентация немецкой литературы, выразившаяся в ее постоянном тяготении

к разъятию реальности на материальное и духовное, – свойство, корнями своими уходящее в XVII в., в стиль барокко – течения, которое, видоизменяясь, сохраняло свою действенность и на рубеже XVIII–XIX вв.» (Михайлов, 1997, 269).

Повышенный интерес к немецкой поэзии у Державина проявился еще в годы службы в Преображенском полку, когда поэт, по его более позднему признанию, «намарал ... переводы с немецкого языка» (VI, 457). Я. К. Грот уточняет круг имен, на которых в этот период было сосредоточено внимание молодого переводчика: «По ночам он читал книги и марал стихи, познакомившись с сочинениями Клейста, Гагедорна, Геллерта, Галлера и Клопштока. <...> Тогда же он начал переводить в стихах Телемака (Neukirch Veniamin), Мессиаду Клопштока и “Христианина в уединении” Цахариэ» (VIII, 264). Широкий круг имен авторов сам по себе наводит на мысль об устойчивости интереса Державина к немецкой поэзии Нового времени и основательной его осведомленности в этой области, а упоминание названий произведений – объектов его переводческой деятельности – принципиально уточняет характер и тематический вектор этого интереса⁴.

Как отмечалось выше, посредство немецких лириков (Б. Броккеса, А. Галлера, Ф. Гагедорна К. Рамлера и др.) открыло перед Державиным огромный выразительный потенциал гораццианской оды как исключительно адекватной формы поэтического философствования. Судя по всему, молодого русского переводчика привлекли стремление сопрягать общее и частное, поистине онтологический масштаб видения явлений человеческого бытия, высокая созерцательность в соединении со страстной лиричностью, присущие немецкой метафизической поэзии. Несомненно то, что основные шедевры державинской философической лирики конца 1770–1790-х годов («На смерть князя Мещерского», «Бог», «Величе-

⁴ Сохранилось несколько писем директора Казанской гимназии Ю. И. фон Каница к Державину, написанных зимой 1779 года, в которых автор интересуется судьбой державинского перевода (впоследствии так и не завершенного) поэмы Ф. Г. Клопштока «Мессиада»; в частности: «Что Вы делаете, уважаемый друг, с Мессиадой? Не оставляйте ни за что этого начатого Вами хорошего дела! Нетерпеливо ожидаю окончания его» (V, 324). А в одном из черновых вариантов своих автобиографических записок «Нечто о Державине» поэт объясняет причину того, почему замысел не был осуществлен в полном объеме: «В сие же время переведены автором две песни “Мессиады”, которыя, читавши, очень одобряли, но выпросив г-н Домашнев, бывший директор Академии наук, себе прочесть, потерял оныя, а разве нет ли в библиотеках Михаила Матвеевича Хераскова и князя Александра Алексеевича Вяземскаго, ... то и отдал им по списку, а подлинной, как выше явствует, Домашневу на время, у себя не оставив» (Кононко, 1972, 83–84).

ство Божие», «На счастье» и др.) несут на себе печать влияния немецкого философско-поэтического идеализма второй половины XVIII века (см.: Доценко, 1993; Фролов, 2003; Busch, 1992 и др.).

Центральный аспект державинского интереса к немецкой метафизической поэзии сосредоточен на проблеме предстояния человека Всевышнему, проблеме, так сказать, его личного контакта и личных взаимоотношений с Создателем, далеко выходящей за рамки догматического богословия. Л. В. Пумпянский по этому поводу замечает: «...недаром XVIII век (и на Западе) патетически мыслил о Боге: он Его в п е р в ы е увидел; отхлынувшие волны христианства обнажили два континента: Бог и я; тема Державина: связь достоверности Одного с достоверностью другого; это ... признак приватной цивилизации. Недаром этот век был творцом философской антропософии: учение о человеке, как *clavis utriusque mundi*»⁵ (Пумпянский, 2000, 104).

Следует отметить, что отношения Державина с немецкой культурой носили подлинно диалогический характер, т. к. уже с конца XVIII века его произведения начинают активно переводиться на немецкий язык и издаваться в Германии (см.: Койтен, 1999). Между тем постепенно расширяется круг имен немецких литераторов, которые попадают в поле зрения Державина. Так, в последние полтора десятилетия своей жизни он активно переводит сочинения С. Геснера, И. Гёте, Ф. Шиллера, Л. Козегартена, А. Галлера, Ф. Клопштока, внимательно изучает эстетические трактаты В. Гецеля и И. Зульцера в связи с работой над «Рассуждением о лирической поэзии, или об оде». Мысли немецких поэтов о месте и роли человека в мире находили заинтересованный отклик в сознании русского поэта, оживлялись его личным отношением, наполнялись его личным жизненным опытом, облекались в иные национально-поэтические формы и представляли уже в качественно ином, абсолютно оригинальном смысловом выражении. Такова была авторская стратегия Державина, и таким образом выражались ее диалогические интенции.

Особенно ярко это проявилось в отношении философского и поэтического наследия И. Г. Гердера (1744–1803). Следует заметить, что идеи немецкого мыслителя вообще оказали существенное влияние на развитие русского интеллекта эпохи Просвещения на заключительном этапе ее развития. Это стало возможным благодаря тому, что Гердеру удалось преодолеть односторонность просветительского рационализма и раз-

⁵ Здесь: ключ к обоим мирам (лат.).

работать подлинно диалектическую систему, объясняющую механизмы взаимодействия Бога, природы и человека. Опираясь на достижения естественно-научной (И. Э. Боде, Ж. Л. Л. Бюффона, И. Г. Ламберта, К. Линнея и др.) и философской мысли (Б. Спинозы, Ш. Бонне, Э. Канта, Э. Шефтсбери и др.) XVIII века, оригинально синтезируя их, он сформулировал теорию органического развития мира на основе общих процессов, присущих живой и неживой природе, человеческому обществу и истории. Полагая, что источником этого непрерывного поступательного развития являются живые органические силы, определяющие бытие материи и духа, Гердер выдвинул идею единого мирового организма, обладающего иерархической структурой и стремящегося к осуществлению своей высшей цели – достижению абсолютного совершенства: «Во всем творении – где действие, там и сила, где проявление жизни, там и внутренняя жизнь. Но не только взаимосвязь пронизывает все, а царит во всем *ряд восходящих сил*, царит в незримом царстве творения, а мы видим проявления их в царстве зримом, в органических формах, которые у нас перед глазами» (Гердер, 1977, 117).

Особое место в этой структуре принадлежит человеку, который, по мнению мыслителя, выступает в качестве звена, соединяющего два мира – материального и идеального («мировой души»): «Все в природе взаимосвязано; одно состояние стремится к другому и подготавливает его. Итак, если человек замкнул цепь земных созданий, будучи ее высшим и последовательным звеном, то именно потому он и дает начало цепи высшего рода существ, будучи самым низким звеном в этой цепи; поэтому человек, – по всей вероятности, звено, соединяющее две сцепленные системы творения» (Гердер, 1977, 134). Такое двойственное положение человека в общей системе мироздания ставит его, по мысли Гердера, перед необходимостью сознательного и целенаправленного движения к высшим формам бытия. Полная реализация человеком своего земного предназначения, санкционированная Богом и связанная со стремлением к совершенству, определяется им как «гуманность».

Тезис о непрерывном развитии мирового организма проецируется и на сферу историософских представлений немецкого мыслителя. Этапы развития человеческой цивилизации Гердер представляет посредством метафоры возрастов (младенчество, юность, зрелость); однако, в отличие от предшествующей и современной ему просветительской традиции (Дж. Вико, Вольтер, Г. Б. Мабли, Ш.-Л. Монтескьё, Ж.-Ж. Руссо и др.), склонной рассматривать историю как механическое накопление знаний, навыков и культурного опыта, он тяготеет к диалектическому понима-

нию ее законов. Н. А. Жирмунская в этой связи указывает: «Движение времени, по Гердеру, – это прежде всего качественное изменение. Настоящее не отменяет прошлого, а интегрирует какие-то существенные его стороны, вместе с тем неизбежно утрачивая другие. Так же соотносится с настоящим будущее. <...> Каждая эпоха образует особое качественно отличное единство, смена эпох образует поток времени (одна из любимых метафор Гердера), сцепление эпох означает принцип непрерывности исторического процесса, и катастрофы вроде крушения античного мира не создают цезуры, не означают разрыва или нарушения этого процесса» (Жирмунская, 1981, 98).

Исходя из этого, Гердер формулирует принцип национальной идентичности, который основан на представлении о множественности путей исторического развития и предполагает неразрывную связь современной культуры с национальной традиций. Он считает, что подлинный источник искусства заключен не в цивилизованной среде, подвергающей рациональной деформации любую творческую интенцию, но в самой гуще народной стихии, где сохраняются и органически развиваются первозданный характер и темперамент нации: «Чем дальше народ от искусственного, ученого образа мыслей, искусственного, ученого языка и книжности, тем меньше мысли его подходят для бумаги, для того чтобы быть мертвыми, книжными виршами: от лирического, полного жизни, как бы плясового, начала песни, от присутствия живых образов, от связи и внутренней необходимости содержания, от живых ощущений, от симметрии слов, отдельных слогов, порою даже букв, от движения мелодии и от множества других вещей, связанных с живым миром, составляющих устную песню народа и исчезающих вместе с нею, – от всего этого, именно и только от этого, зависит сущность, назначение этих песен, вся их чудодейственная сила, их свойство – неизменно быть выражением восторга, энергии и радости народной, переходящим от поколения к поколению!» (Гердер, 1959, 28). Именно поэтому эстетические труды идеолога литературного движения «Буря и натиск» характеризуются неизменными отсылками к народной немецкой поэзии, Гомеру, Библии, Оссиану, Шекспиру, в переключке с которыми складывалось и его собственное поэтическое творчество.

Устойчивый интерес к идеям Гердера в России определился еще при жизни философа. Так, гердеровская концепция истории как закономерного процесса, единого для природы и общества, нашла поддержку в лице А. Н. Радищева. Автору «Путешествия из Петербурга в Москву» импонировало внимание немецкого философа к культуре разных наро-

дов, трепетное отношение к народному творчеству и его гуманистические убеждения. Кроме того, как известно, знаменитый трактат Радищева «О человеке, его смертности и бессмертии» (1796) был написан в Илимском остроге под непосредственным влиянием гердеровской философской антропологии, изложенной в «Идеях к философии истории человечества» (1787–1791).

Пристальное внимание к интеллектуальному и поэтическому наследию Гердера было характерно и для Н. М. Карамзина. Еще в «Письмах русского путешественника» (1791–1801) он очертил круг прочитанных им гердеровских сочинений («Древний документ человеческого рода» (1774), «Бог. Несколько диалогов» (1787), «Парамифии» и др.), подробно описал впечатления от своего личного знакомства с немецким мыслителем и дал краткую, но емкую характеристику гердеровского поэтического стиля: «Гердер, Гёте и подобные им, присвоившие себе дух древних греков, умели и язык свой сблизить с греческим и сделать его самым богатым и для поэзии удобнейшим языком» (Карамзин, 1988, 119). Как видно из этого высказывания, Карамзин в полной мере разделял гердеровский интерес к мифологии и античной культуре и, вероятно, на этом основании в 1791 г. на страницах «Московского журнала» опубликовал переводы двух его парамифий «Лилия и роза» («Die Lilie und die Rose») и «Ночь и день» («Nacht und Tag»), которые, по мнению британского слависта Э. Кросса, послужили моделью для его мифологической прозы (Cross, 1971, 120). Позднее, при создании исторических повестей и «Истории государства Российского», Карамзин вновь возвратится к сочинениям Гердера, но уже в связи с его историософскими воззрениями. В поисках ответа на вопрос о характере русской национальной самобытности он выступает как сторонник идеи прогресса в историческом развитии человечества, вместе с тем, по словам Н. Д. Кочетковой, «как и для Гердера, история сохраняет для Карамзина-писателя свой этический смысл» (Кочеткова, 1981, 154).

Об интересе Г. Р. Державина к наследию Гердера существует относительно объемная, но совершенно разрозненная литература. Это прежде всего связано с крайней ограниченностью достоверных свидетельств, позволяющих точно установить круг чтения и переводов Державина из Гердера и вынуждающих исследователей становиться на путь его гипотетического реконструирования.

Первые факты обращения поэта к сочинениям немецкого мыслителя были зафиксированы Я. К. Гротом при подготовке державинского академического издания. Комментируя стихотворения «Пришествие Феба»

(1797), «Геркулес» (1798), «Венец бессмертия» (1798), «Лизе. Похвала розе» (1802), «Оковы» (1809), составитель высказал предположение о том, что они восходят к поэтическим первоисточникам Гердера, извлеченным из его книги «*Blumen, aus der griechischen Anthologie gesammelt*» («Цветы, собранные из греческой антологии», 1791), которая «была в руках» (II, 179) Державина. Позднее это предположение было подтверждено немецким славистом К. Битнером, указавшим в общей сложности 26 стихотворений Державина, где обнаруживается связь с гердеровскими текстами (Bittner, 1957).

Эта точка зрения оказалась весьма продуктивной и получила дальнейшее развитие в отечественном литературоведении. Так, задаваясь вопросом о природе генетического сходства стихотворения Державина «Горячий ключ» (1797) со 153-м и 154-м сонетами Шекспира, М. П. Алексеев приходит к выводу об их общем источнике – одноименной эпиграмме греческого поэта Мариана Схоластика (V–VI в. н. э.), с которой русский поэт имел возможность познакомиться на страницах гердеровской «Антологии» (Алексеев, 1975). Еще более широкие выводы формулирует Г. П. Макогоненко, утверждая, что интерес Державина к античности и активное приобщение к анакреонтической традиции во многом были инспирированы «культурологическими» трудами Гердера: «Вслед за Гердером Державин глубоко понимал и воспринимал в античной культуре единство идеального и действительного. Оттого стремился он к живописному выражению действительного» (Державин, 1986а, 281–282).

Мысль о гердеровском посредничестве в приобщении автора «Фелицы» к античной культуре была принципиально уточнена и убедительно проиллюстрирована в исследованиях последнего десятилетия. В частности, развивая тезис о завершающей и интегрирующей роли Державина в создании эстетизированной мифологии русской поэзии XVIII века, Л. А. Ходанен приводит аргументы, касающиеся творческой рецепции гердеровских представлений о мифе как вечном вдохновляющем источнике художественного творчества. Исследователь пишет: «Широта восприятия мифологии разных народов мира, которая была заявлена в трудах Гердера, соотносима со стремлением Державина не следовать в своей поэзии какой-то одной мифологической системе, а улавливать дух поэзии древности, воспринимать мифологизм как особенность поэтических созданий древности, свойство поэтического мышления. В державинской поэзии переплавляются античные, ветхозаветные, новозаветные, скандинавские, славянские мифы, составляясь в новую поэтическую мифоло-

гию. Свобода в обращении с архаическими мифами сочетается у Державина со стремлением ввести их в этот мир» (Ходанен, 2001, 135).

А благодаря архивным разысканиям А. А. Койтен в научный оборот впервые были введены пять державинских переводов из поэтического сборника Гердера «Парамифии»⁶, которые поэт в последние годы своей жизни предполагал издать в составе тома «Сочинения и переводы в прозе Державина. Часть V». Публикация переводов не только сопровождается обстоятельным текстологическим комментарием, но и содержит ряд важных выводов, касающихся характера переводческой стратегии Державина и его рецепции гердеровских идей в контексте развития антологической традиции рубежа XVIII–XIX веков (см.: Койтен, 2002).

Наряду с этим осуществленная и детально прокомментированная В. А. Западным полнотекстовая публикация трактата «Рассуждение о лирической поэзии, или Об оде» (Державин, 1986б; 1989), который ранее считался незавершенным, позволила всерьез поставить вопрос о влиянии идей Гердера на эстетическую программу Державина. Еще Я. К. Грот обратил внимание на то, что при подготовке «Рассуждения» автор неоднократно (VII, 593, 595, 596, 597) обращался к гердеровскому сочинению искусствоведческого характера «О подкреплении просвещения» («Beförderung der Humanität», 1793–1797). Опираясь на это наблюдение, И. В. Карташова высказывает мнение, что освоение гердеровских взглядов на фактор зависимости искусства от духовных запросов общества на каждом конкретном этапе исторического развития вплотную приводит Державина к романтическому пониманию природы художественного творчества в целом: «История искусства, в трактовке Державина, становится выражением истории человечества, его духовного развития. Тем самым формируется исторический принцип, который является одним из важнейших в эстетике Гердера и немецких романтиков» (Карташова, 1997, 60).

Мысль о роли Гердера в формировании исторических взглядов Державина на природу социального бытия получает масштабную разработку в диссертационном исследовании А. Н. Колоскова (Колосков, 2000), который убедительно демонстрирует механизмы их реализации на материале исторической драматургии поэта («Ирод и Мариамна», «Темный», «Евпраксия», «Грозный, или Покорение Казани»). Проанализировав ис-

⁶ «Утренняя заря» («Die Morgenröte»), «Выбор Флоры» («Die Wahl der Flora»), «Сотворение Горлиц» («Die Schaffung der Turteltaube»), «Роза» («Die Rose») и «Аврора» («Aurora»).

токи конфликта и характер сюжетостроения державинских трагедий, исследователь резюмирует: «Будучи убежденным, вслед за Гердером, в поступательном характере исторического процесса, Державин далек от мысли, что развитие общества представляет прямую дорогу к светлому будущему, именно поэтому поэта интересуют в первую очередь не факты, а уроки истории» (Колосков, 1998, 39).

Наконец, следует указать и на ряд работ, в которых рассматривается характер державинской рецепции собственно философских идей Гердера. Исключительно ценными в этом смысле являются наблюдения Е. П. Мстиславской, касающиеся эволюции мировоззренческих установок поэта в поздний период его творчества. Сопоставление рукописных и печатных вариантов стихотворения «Эхо. Евгению» (1811), детальный анализ авторской правки и характеристика сквозных мотивов державинской лирики последних лет его жизни позволяют исследователю выявить связь проблематики данного произведения с узловыми вопросами философии Нового времени. В поэтическом восприятии мира как динамической системы, где осуществляется непрерывная взаимосвязь противоположностей (бытие – небытие, частное – общее, движение – покой и т. п.), Е. П. Мстиславская справедливо усматривает черты диалектического мышления Державина, формирование которого она связывает с гердеровским влиянием. Благодаря знакомству с идеями немецкого мыслителя, по мнению исследователя, Державин постигает принцип соотнесения явлений природы с законами человеческого бытия, определяющий сюжетно-композиционную структуру поэтического текста: «...в основе сюжета стихотворения лежит диалектическая триада: природа – человек – общество. На аналогии, которую усматривает Державин между законами природы, развитии человеческого общества и искусства, основывается его идея непреходящей ценности поэзии, поэта и человека, понятая как результат преемственности поколений. В этом Державин выходит за рамки современных ему метафизических представлений и оказывается близким натурфилософским учениям конца XVIII века, в частности И. Г. Гердера, к трудам которого поэт в 1810-е гг. проявлял интерес» (Мстиславская, 1981, 218). Этот вывод представляется исключительно продуктивным в плане постижения феномена авторского сознания поэта в процессе его эволюционной динамики.

На сходство поэтической онтологии Державина с философскими построениями Гердера, изложенными в трактате «Идеи к философии истории человечества», указывает и И. Б. Александрова. С точки зрения ис-

следователя, гердеровская идея существования единой цепи в развитии Вселенной, где человек выступает как звено, связующее материальную и духовную субстанции бытия, ярко проявляет себя в оде «Бог». Здесь же, как следует из рассуждений автора, фигурирует и другое ключевое понятие гердеровского философского тезауруса – гуманность, которое толкуется как Божественная потенцированность человека. Кроме того, Державину, по мнению И. Б. Александровой, был близок взгляд Гердера на фактор культурной детерминированности человека, выразившийся в ее обусловленности национальной традицией. Из всего этого следует вывод: «Онтологические и исторические взгляды Гердера – о единой цепи существ Вселенной, о человеке как средоточии природного и Божьего начал, о национальной и общечеловеческой обусловленности личности, об умеренности как лучшем образе жизни – отразились в творчестве Державина» (Александрова, 2003, 5).

Таким образом, представленный выше обзор исследований свидетельствует о достаточно широком спектре интереса Державина к интеллектуальному и художественному наследию немецкого мыслителя. В поле зрения поэта, судя по всему, находились разнообразные по типу предметного содержания (философские, историософские, эстетические, искусствоведческие, поэтические) сочинения Гердера, которые оказали существенное влияние на формирование авторского сознания Державина. Рецепция гердеровских идей носила по преимуществу творческий характер и осуществлялась в виде переводов и поэтических интерпретаций.

Однако есть основание предположить, что державинская гердериана включает в себя как минимум еще один текст, который до сих пор не был учтен в отечественном и зарубежном литературоведении. Так, в июльском номере (№ 14) журнала «Вестник Европы» за 1804 год в разделе «Литература и смесь» была опубликована статья под заглавием «Гердер. “Человек сотворен для ожидания безсмертия”». Этот материал представляет собой довольно точный перевод фрагментов из I части его фундаментального труда «Идеи к философии истории человечества»⁷, который сопровождается комментарием издателя и приложением в виде предсмертного стихотворения Гердера «Er misst den Himmel, stillt die Meere!»

⁷ Переводчик приводит точное указание источника, с которого выполнен перевод: «Ideen zur Philosophie der Geschichte, der Menschheit, von Iogann Gottfried Herder. – Riga, 1785. – Erfter Theil. – Viertes Buch, parag. VII. – Funftes Buch, parag. I. – VI» (Гердер, 1804, 71).

(«Он измеряет небеса, успокаивает моря!») с его подстрочным прозаическим переводом⁸.

Как следует из названия, статья посвящена проблеме человеческого бессмертия. В вводной ее части переводчик кратко излагает общие положения гердеровской онтологии, основанной на идее постепенного восхождения от низших форм бытия к высшим под воздействием всеобщей внутренней силы. Он отмечает, что при переходе из одной системы в другую эта сила не уничтожается, но обретает иную сферу своего приложения. Из этого следует, что ничто в этом мире не разрушается и не исчезает, потому что «всякое разрушение есть ничто иное, как переход к совершеннейшей жизни» (Гердер, 1804, 79).

Далее приводится последовательность развернутых и логически выстроенных цитат из «*Ideen zur Philosophie der Geschichte, der Menschheit*», в которых раскрывается идея бессмертия человеческой души как результата действия этого закона всеобщего развития. В частности, сообщается, что человек, являющийся вершинной формой земного бытия, обладающий «умственным могуществом» и душой, способной познавать Бога и «подражать» Ему, по окончании своего физического существования неизменно должен продолжить путь развития в направлении форм еще более совершенных, нежели он был, пребывая в телесной оболочке, т. е. в сферу чистого духа. На основании этого Гердер делает вывод, сформулированный в свойственной ему метафорической форме: «Теперешняя наша натура есть ничто иное, как состояние приуготовительное: росток цветка, который должен разцвести в бессмертии. Физические способности суть только исполнители и подчиненные действователи способностей душевных; сии в свою очередь направляются к цели, до которой на земле никогда совершенно достигнуть не возможно» (Там же, 82–83).

По словам Гердера, мудрое попечительство Создателя скрыло от человека точное представление о перспективах его посмертного существования, но наделило предчувствием грядущего совершенства, признаки которого доступны ему уже в земной жизни в виде чувства радости от различных проявлений добродетели. Поэтому активное стремление к совершенству оценивается мыслителем как исполнение человеком его зем-

⁸ По всей видимости, перевод основного текста, стихотворения и комментариев к нему принадлежит издателю журнала Панкратию Платоновичу Сумарокову (1765–1814), в совершенстве владевшему немецким языком и поместившему в этом же номере «Вестника Европы» свою эпиграмму «В природе смерти нет! – так Гердер говорит...», в которой содержится неточная цитата из переведенной статьи; ср.: «Совратим глаза с простой, внешней обертки, и не увидим более смерти в Природе» (Гердер, 1804, 79).

ной миссии и как начальный этап восхождения в лоно бессмертия: «Человек! надейся, ожидай; но берегись предсказывать. Ты знаешь только, что после сражения предлежит тебе награда; отметай все, что не достойно человечества; стремись к истине, к доброте, к красоте совершенной, и ты снимишь их со временем!» (Там же, 85).

Статья завершается оптимистическим императивом, призывающим читателя преодолеть привычный страх смерти и безбоязненно покинуть земные пределы в срок, назначенный Всевышним: «Оставь же ее [земную жизнь. – Д. Л.] без сожаления, как луг, где, сын бессмертия, играл ты во младенчестве; оставь ее как училище, где получил ты спасительное воспитание скорби: ты не имеешь более над нею власти, ни она над тобою. Увенчанный лавром победы, свободный, радующийся возрождению своему, брось без сожаления страннический посох твой» (Там же, 89).

Думается, что этот материал не мог пройти мимо Г. Р. Державина, постоянного подписчика журнала «Вестник Европы», к тому же увлеченного идеями Гердера. Кроме того, проблема человеческого бессмертия как предмет напряженного осмысления на протяжении многих лет волновала поэта. Как уже отмечалось, тема смерти – одна из магистральных в державинской лирике. Еще в «Читалагайских одах» (1776), а позднее в «Успокоенном неверии» (1779) и «Оде на смерть Мещерского» (1779), «На выздоровление Мецената» (1780) поэт обнаружил свою сосредоточенность на мысли о бренности человеческого бытия, скоротечности жизни и неизбежности смерти. В оде «Бог» (1782), пожалуй, впервые проблема бессмертия ставится в философско-богословском ракурсе:

Твоей то правде нужно было,
Чтоб смертну бездну преходило
Мое бессмертно бытие,
Чтоб дух мой в смертность облачился
И чтоб чрез смерть я возвратился,
Отец! в бессмертие Твое.

(I, 203)

Однако найденное Державиным решение не отвратило его пристального внимания от мортальной проблематики. Онтологический ужас смерти, казалось бы, был преодолен, но теперь акценты смещаются на увлекшую поэта идею бессмертия. С конца 1780-х годов Державин активно разрабатывает жанровую форму траурной оды («На смерть графини Румянцовой» 1788; «На кончину графа Орлова» 1796; «На смерть Нарышкина» 1799; «Снигирь» 1800 и др.), которая, по замыслу автора, должна была выполнить двоякую функцию: с одной стороны, траурная

ода – это попытка увековечить, «обессмертить» имена наиболее достойных из числа тех, кто ушел из жизни; с другой стороны, в произведениях этого жанра, адресованных живущим, смерть конкретной личности, как правило, выступает в качестве предлога к размышлениям о сущности человеческого существования: «Почует чья душа в покое, / Поистине тот есть блажен» (I, 219). Любопытно, что уже в оде «На смерть Нарышкина» впервые прозвучал знаменитый стих, который впоследствии дословно будет воспроизведен Державиным в его последнем, предсмертном стихотворении «Река времен...»: «Все вечности жерло пожрет» (II, 306).

В его лирике 1790–1800-х годов ощутимо усиливаются этические приоритеты, которые являются свидетельством динамики аксиологических и религиозных установок поэта. Все чаще начинает звучать мысль о том, что залог бессмертия человека – в плодах его созидательной жизнедеятельности, и хотя сама категория «бессмертия» поначалу воспринимается метафорически, это тем не менее органично приводит Державина к горацианской идее «поэтического бессмертия» и становится его программным творческим тезисом («Памятник», 1796; «Урна», 1797; «Тишина», 1801; «Лебедь», 1804; «Издателю моих песней», 1808 и др.).

Однако постепенно в стихотворениях Державина метафора постепенно уступает место буквальному представлению о бессмертии, близком его христианскому толкованию. Все более настойчиво звучит голос поэта, утверждающего, что подлинно добродетельная жизнь – это и есть жизнь «в Боге», которая является необходимым условием блаженного посмертного существования. Особенно отчетливо эта мысль звучит в оде «Бессмертие души» (1797) благодаря сочетанию высокого эмоционального накала лирической проповеди с вескими рациональными доводами богословского содержания. Именно сам факт наличия души («духа») толкуется поэтом как свидетельство Божественного начала в человеке, что открывает перед ним неограниченные возможности при жизни и гарантирует ее вечное продолжение после смерти:

Жива душа моя! – и вечно
Она жить будет без конца;
Сиянье длится безпресечно,
Текуще света от Отца.

(II, 2)

По мнению автора, божественная природа души является источником всех нравственных устремлений человека, позволяет ему преодолевать любые жизненные невзгоды и выступает залогом бесстрашия перед лицом смерти.

На вторую половину 1800-х годов приходится рост интереса Державина к богословской и философской мысли. О характере этого интереса свидетельствуют, в частности, сочинения Иоанна Златоуста, Флавиана, о. Амвросия (Протасова), о. Мефодия (Смирнова), о. Филарета (Амфи-театрова) и др., находившиеся в его личной библиотеке и составлявшие в числе прочего круг его чтения (см.: Морозова, 2002в). Об этом свидетельствуют и архивные данные, до сих пор остававшиеся вне поля исследовательского внимания.

Так, среди материалов державинского фонда, хранящихся в РНБ, есть рукопись «Физическая и очевидная доказательства бессмертия человека»⁹, датированная 18 марта 1814 года и представляющая беловую писарскую копию с пометами Державина¹⁰. Текст рукописи предваряет надпись: «От Федора Львова, Гаврилу Романовичу Державину. Выписка из философических правил Герреншванда» (ФОДГ, 28)¹¹.

Содержание документа наглядно удостоверяет в том, что система доказательств человеческого бессмертия, предпринятая швейцарским ученым, восходит к гердеровской идее органического развития. Основной тезис этого трактата разворачивается на основе сопоставления жизни человека и животных как высшей и низшей биологических форм земного бытия. Подобно своему предшественнику, Герреншванд выстраивает аргументацию, исходя из представления о развитии как способе существования живой материи. Однако, в отличие от животных, которым присуща лишь количественная динамика в соответствии с их определенным Свыше «назначением», человек в течение своей жизни неуклонно осуществляет развитие качественное. Швейцарский мыслитель утверждает, что «Создатель сотворил человека на правилах, совершенно отличных

⁹ РНБ, ф. 247, Державин Г. Р., ед. хр. 40 («Бумаги Г. Р. Державина»), л. 27–78. Далее ссылки на этот документ приводятся с указанием номера листа в тексте при аббревиатурной форме его условного названия, например: (ФОДГ, 189 об.).

¹⁰ В той части державинского архива, которая хранится в рукописном отделе ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, имеется копия, снятая с данной рукописи; см.: ИРЛИ, ф. 96 (Державин), оп. 14, ед. хр. 18. л. 1–49 об.

¹¹ Трудно с точностью определить источник этого текста, т. к. швейцарский мыслитель и общественный деятель Жан Герреншванд (Jean-Frederic de Herrenschand, 1728–1812) в большей степени был известен как автор трудов по экономике и политической истории, например: «De l'Economie politique moderne. Discours fondamental sur la population» (1786), «De L'Economie politique et Morale de L'Espece Humaine» (1796) и др. Первое и единственное издание Герреншванда в России вышло в 1807 году: О новейшем государственном хозяйстве. Творение *Геренишванда*. По Высочайшему повелению / Пер. М. В. Крюковского. СПб.: Тип. Шнора, 1807. 199 с.

от <...> животных, и потому-то человек одарен двумя способностями, каких ни одно животное не имеет, 1^я есть Способность подражательная, 2^я Способность рассуждать» (ФОДГ, 31). Именно эти способности в совокупности с другими «душевыми силами», как следует из текста, и являются стимулом «нравственного» развития человека и создают условия для дальнейшего его совершенствования.

Исходя из этого, разворачивается вся дальнейшая цепь аргументов Герреншванда, тезисно сформулированная в виде названий глав трактата, например: «Животные удовлетворяются во всех надобностях своих, а человек не совсем удовлетворяется в оных» (ФОДГ, 34), «Животные употребляют вещи без всякого понятия, а человек понимает употребление каждого предмета» (ФОДГ, 41), «Животные не могут себя усовершенствовать, а человек усовершенствовать себя может» (ФОДГ, 42 об.), «Животные оканчивают полное их назначение на земле, а человек оканчивает оное не в полном виде» (ФОДГ, 49 об.).

В обосновании тезиса о неизбежности перехода человека из земной его «организации» к «продолжению существования своего во вселенной» (ФОДГ, 78) Герреншwand использует гердеровскую мысль о земном его предназначении, но формулирует ее достаточно неопределенно: «... единственный предмет, котораго Создатель требует от человека в настоящей его организации состоит в том, чтоб он соображал действия свои с частными окончательными причинами существа его, не занимаясь нимало окончательною причиною Вселенной, которая долженствовала оставаться вечною тайною для человека в настоящем его положении» (ФОДГ, 61).

В этом отношении любопытны пометы, оставленные рукой Державина на страницах рукописи. В частности, там, где автор размышляет о том, что «нравственность бытия» определяет соответствие его назначению и оно может менять свой физический вид, «все тем же бытием оставаясь», поэт вписывает полное сарказма: «Сего не понимаю» (ФОДГ, 29 об.). Строки, в которых речь идет о неспособности человека в детском возрасте «определить в себе своей нравственности, поелику в сем периоде жизни, органы его и способности, или лучше сказать возможности действовать и руководители его, еще не открыты», содержат откровенно ироническую помету: «На что же такая изъяснения» (ФОДГ, 31 об.). Физиологическая аналогия подражательной способности человека, в которой отсутствует этическая основа, с глазом, который сам по себе не может «ни судить, ни разбирать, что пристойно или непристойно», вызывает решительное возражение Державина: «Может, но только как орудие духа, а не сам собою» (ФОДГ, 32). А на заявление о том, что, если

бы еще в детстве «человек попал по несчастию между животных, тогда, без сомнения, не имел [подчеркнуто Державиным. – Д. Л.] бы он нравственности человеческой, поелику негде было бы силе подражательной заимствовать оной, а принял бы он нравственность окружающих его животных», поэт категорически протестует: *«Нет, он имел бы ея всегда, но только так сказать заглуша иное. Был бы дикий человек, а не скот»* (ФОДГ, 32 об.). Судя по всему, возражение Державина вызывало нарочито расширительное употребление понятия «нравственность», прилагаемое к любой живой материи. И в этом случае он был более близок к гердеровскому гуманистическому пониманию сущности человека, нежели его швейцарский оппонент.

Так или иначе, но сам факт критического осмысления данной рукописи свидетельствует о широте интеллектуальных запросов поэта и о его напряженном внимании к проблеме человеческого бессмертия. Плоды своих размышлений об этом Державин облакает и в образные формы лирических высказываний. Так, в последнее десятилетие его жизни мысль о бессмертии (причем не только в «горацианском» смысле как посмертная поэтическая слава, но и в буквальном) получает свое оригинальное художественное выражение то в живописных картинах посмертного суда («Монумент милосердию», 1805), то в ироничных проектах загробного существования человека в «ангельском чине» («Время», 1805; «На балет Зефир и Флора», 1808), то в страстном выражении предчувствия грядущего блаженства в вечности («Надежда», 1810; «Тление и нетление», 1813), то в решительном утверждении неизбежности окончательного соединения человека с Богом («Христос», 1814). Но своего апогея эта мысль достигает в последнем, предсмертном его сочинении «Река времен...» (1816).

Этому, одному из самых загадочных сочинений Державина, посвящена довольно обширная научная литература¹². Как известно, мнения исследователей разошлись по вопросу о степени завершенности последнего державинского замысла. Представлению о том, что «Река времен...» – это лишь фрагмент неоконченного стихотворного текста (Я. К. Грот, В. Ф. Ходасевич, Н. Я. Эйдельман, Н. И. Глинка, П. Г. Паламарчук), впервые сформулированному в примечании к его первой публикации (Сын Отечества, 1816), противостоит аргументированное суждение (М. Хал-

¹² Наиболее полная библиография изучения этого стихотворения содержится в статье Н. П. Морозовой «О последнем стихотворении Г. Р. Державина» (Морозова, 2002а), а подробный обзор исследований осуществил К. Ю. Лаппо-Данилевский (Лаппо-Данилевский, 2000).

ле, Д. М. Чижевский, Р. Якобсон, Ч. Л. Дрейдж, Е. П. Мстиславская, А. Л. Зорин, К. Ю. Лаппо-Данилевский, Н. П. Морозова и др.), согласно которому «грифельная ода» – это акrostих, начальные буквы каждой строки которого при вертикальном прочтении составляют фразу «РУИ-НА ЧТИ». В соответствии с древнерусской грамматической нормой, это следует понимать как «погибель чести», что связано с выражением мысли о тщетности всех земных человеческих достижений.

В частности, убедительные доводы приводит К. Ю. Лаппо-Данилевский, который считает: «Последнее восьмистишие Державина – самодостаточный и художественно завершенный текст, который никоим образом не может рассматриваться как зачин неоконченной оды. Первые четыре стиха развивают характернейшую для барочного искусства тему бренности всего земного. Пятый и шестой затрагивают столь существенный для Державина лично, в течение всей жизни волновавший его вопрос о посмертной славе людских деяний. Седьмой и восьмой подводят пессимистический итог – все преходящее, всепожирающее и неумолимое время не делает ни для кого исключения. Этот вывод столь глобален и эсхатологичен, что он исключает дальнейшее развитие темы. С другой стороны, именно эта законченность – важная предпосылка создания акrostиха, начальные литеры стихов которого призваны в чеканной форме продублировать его общую идею» (Лаппо-Данилевский, 2000, 150). В качестве источников, тематически созвучных содержанию державинского восьмистишия, исследователь называет Библию и ее книги (и в особенности – переложенный Державиным 81 псалом); литературу церковного красноречия (проповеди), связанную с барочной традицией; его собственные оды, где фигурирует мысль о всеобщей тленности и тщете земной славы («На тщету земной славы», «Слава», «Тление и нетление» и др.).

Иные смысловые акценты в толковании этого текста были расставлены А. А. Левицким, который предложил читать державинский акrostих в более позднем, характерном для конца XVIII–XIX веков значении: «Руина (развалину) почитай». Проследив процесс развития мотива воды (текучести, подвижности и в то же время приобщенности к сфере сакрального) в контексте всего творчестве Державина, он приходит к выводу о том, что «Река времен» есть закономерный итог его размышлений о природе личного поэтического бессмертия: «Осмысляя себя в качестве руины, автор создает себе своеобразное надгробие, которое будет стоять несмотря на вечность в человеческом понимании времени, и не случайно “река времен”, аналог вечности, дословно вытекает в стихах из образа “руины”, последнего авторского представления о себе как дряхлейшем

из стариков, которое сопровождало более ранние его изображения ключей, рек и водопадов. <...> Но если раньше воды времени истекали из урн, то в этом стихотворении, олицетворяя себя самого в руине, Державин одновременно сам становится источником “реки времен”. Будучи ее “ключом”, он “уходит” общей судьбы вечности и воздвигает себе грандиознейший последний памятник – надгробие над звуками своей лиры, которое прочнее самого жерла вечности. Такого памятника не воздвиг сам Гораций» (Левицкий, 1996, 69).

Но признание авторитетности обеих точек зрения не исключает саму возможность уточнения спорной ситуации посредством вовлечения в контекстуальный фон стихотворения еще одного неучтенного источника – упомянутой выше статьи «Гердер. “Человек сотворен для ожидания безсмертия”», напечатанной в журнале «Вестник Европы». Как уже было сказано, утверждая идею всеобщего развития, немецкий мыслитель стремится здесь не только объяснить причины и механизмы перехода человека после его смерти «из одного мира в другой», но и выработать у читателя подлинно философское отношение к этому событию, помочь ему преодолеть страх неизвестности и подготовиться к радостному вступлению в обитель Всевышнего. Характерно, что вслед за автором переводчик Гердера принципиально избегает употреблять в тексте слово «смерть», а использует его, так сказать, «оптимистические» эквиваленты, кардинально меняющие смысл самого понятия: «новое обиталище», «возрождение», «соединение с высшими стихиями», «новое преобразование и совершеннейшее состояние» и т. п. В результате смерть начинает восприниматься не как изнанка жизни, но как ее закономерное и качественно более значимое продолжение.

В связи с этим переход в Вечность мыслится Гердером как преодоление всех земных достижений и предполагает изменение самой системы ценностей, определяющих новое бытие человека. Все, что могло представляться ему в земной жизни великим свершением, гениальным завоеванием, «победой», в мире абсолютного бытия утрачивает свой аксиологический статус и предается забвению. Для иллюстрации этой мысли Гердер приводит высказывание в свойственной ему образной форме: «Изредка возникает мудрец, добродетельный Муж, которые сеют хорошия мысли, творят добрыя дела; но сии мысли, сии дела теряются в великой реке времени, иногда появляются на поверхности волн, и вскоре стремление потока увлекает их... все поглощается... [курсив мой. – Д. Л.]» (Гердер, 1804, 87).

Нетрудно заметить, что это высказывание откровенно перекликается с первым катреном «грифельной оды», где комплексу образных тождеств соответствует и общая смысловая основа двух текстовых фрагментов. Подобно Гердеру, Державин констатирует мысль о преходящей сущности всех земных деяний и недолговечности земной славы. Однако развитие этой мысли в каждом из двух текстов происходит в принципиально разных направлениях. Если в тленности всего земного Гердеру видится выражение всеобщего закона, где сама тленность есть залог и условие дальнейшего санкционированного Творцом движения к совершенству, и потому она оценивается как знак Высшей Его благодати, то Державин в последних четырех стихах сознательно конкретизирует это явление и проецирует его в сферу культурной памяти («звуки лиры и трубы»). Выводы, к которым приходит поэт, поистине трагичны: если законы бытия имеют универсальный характер, то «общей судьбе» тления подвержено не только материальное, но и духовное достояние человечества, а следовательно, несостоятельны и его чаяния на посмертную память потомства.

Иными словами, Державин глубоко лично воспринял гердеровскую идею о всеобщем развитии. В сознании поэта столь для него важная идея бессмертия души неожиданно вступила в противоречие с не менее важной идеей поэтического бессмертия. Оптимистическая концепция Гердера обнаружила несоответствие с личными мыслями и надеждами автора оды «Лебедь», стремившегося запечатлеть свое имя в веках и «в слове бессмертном жить» (II, 679). Необходимо оговориться: культурная практика сегодняшнего дня убедительно демонстрирует, что предсмертные тягостные раздумья поэта не оправдались, и его «чудесный, вечный памятник» выдержал испытание на прочность под натиском сокрушительного «времени полета» (I, 785–786).

В последние годы жизни внимание Державина не ограничивается исключительно сферой пневматологии и натурального богословия. Его интересы сосредоточены также на вопросах этики, социальной философии и методологии, а действенным стимулом развития этих интересов становится попытка перевода краткого изложения философии английского мыслителя и политического деятеля эпохи позднего Возрождения Френсиса Бэкона (1561–1626).

Как известно, об этой переводческой инициативе Державина впервые сообщил В. А. Западов, который изначально квалифицировал обнаруженную им в архиве поэта анонимную рукопись (РНБ, ф. 247, т. 2, л. 170–210 об.) как оригинальное сочинение и, имея в виду его масштаб и характер предметного содержания, по аналогии с «Рассуждением о лири-

ческой поэзии, или Об оде» определил его жанр как «рассуждение» или «трактат» (Западов, 1958б, 51). Он дал подробный тематический обзор этого документа, привел его полное постатейное оглавление и высказал предположение о времени написания: «Приступил около 1812 г., но... не успел окончить» (Там же). Позже ученый убедился в том, что рукопись представляет собой перевод «одного из самых ярких образцов французской просветительской мысли – “Анализ философии канцлера Френсиса Бэкона”, составителем которого был участник “Энциклопедии” Александр Делейр, друг Дидро и Руссо» (Западов, 1974, 64–65).

Следующий шаг по атрибуции данного текста был сделан П. Г. Паламарчуком, который, опираясь на разыскания В. Я. Лакшина (Лакшин, 1962), уточнил, что издание Делейра (1726–1797) «Analyse de la philosophie du chancelier Bacon avec sa vie» (Amsterdam et Paris, 1755; Leyde, 1756) в свою очередь является переводом книги английского писателя и ученого Дэвида Моллета (1705–1765) «The Life of Francis Bacon, Lord Chancellor of England» (London, 1740). Кроме того, исследователь указал, что основу издания Моллета, призванного, помимо биографии Бэкона, познакомить читателя и с основами его философских воззрений, составляют фрагменты, извлеченные из бэконовских «De Dignitate et Augmentis Scientiarum» («О достоинстве и преумножении наук», 1623) и «Essays or Counsels, Civil and Moral» («Опыты и наставления нравственные и политические», 1597) (Державин, 1984, 393).

И, наконец, А. Н. Колосков привел подробный текстологический комментарий этого «прелюбопытнейшего» свидетельства приобщения Державина к философским идеям английского мыслителя, в ходе которого был осуществлен сравнительный анализ державинского перевода с опубликованным на полстолетия раньше аналогичным переводом В. К. Тредиаковского «Сокращение философии канцлера Франциска Бэкона» (М., 1760), находившимся в распоряжении поэта. Основываясь на результатах наблюдений особенностей державинской переводческой стратегии, принципов отбора материала и оценивая степень авторской самостоятельности, исследователь делает ряд важных заключений, касающихся и мировоззренческих приоритетов поэта, в частности: «Подход поэта к проблемам общества основан на методах естественнонаучного познания и опирается на проведение аналогий между законами природы и общества; религиозные воззрения поэта характеризуются деизмом, религия воспринимается как этический кодекс, свод нравственных законов, следование которым обеспечивает жизненную гармонию. <...> С точки зрения автора, духовенство является необходимой организующей струк-

турой государства; права государственные неотделимы от прав народных; важная роль в управлении государством отводится окружению государей, при этом высказываются мысли о том, каким оно должно быть и т. д.» (Колосков, 2001, 193). Кроме того, исследователь выдвигает вполне обоснованное предположение о том, что перевод осуществлялся поэтом, активно совершенствовавшимся в последние годы жизни навыки владения французским языком, с оригинала без участия посредников, как это нередко случалось ранее. Учитывая то обстоятельство, что рукопись Державина не является переводом в точном смысле этого слова, а в большей степени соответствует такой популярной в русской литературной практике рубежа XVIII–XIX веков форме адаптации иноязычного материала, как *переложение*, вслед за В. А. Западным Колосков закрепил в научном обороте «исследовательский» вариант названия этого документа – «Рассуждение о науке, политике и морали», который принимается и автором настоящей работы¹³.

Показателен в этом смысле «избирательный» подход Державина при переводе книги Делейра. Он полностью проигнорировал первую, «биографическую» часть издания (личность Бэкона как человека и политика, по всей видимости, не вызвала особой симпатии поэта)¹⁴ и сосредоточился в основном на изложении его этической программы. Фрагментарно коснувшись проблем базирующегося на эмпирических принципах научного познания, роли и места науки в жизни общества, индуктивной методологии исследования законов природных явлений, соотношения научного знания и религиозного мировоззрения, которые составляют краеугольную основу «естественной» философии английского мыслителя, Державин отдал предпочтение вопросам «политики и морали». И это понятно, ведь его переводческая инициатива, судя по всему, была инспирирована отнюдь не утилитарными причинами, а собственным многолетним опытом государственной деятельности, опытом разнообразных социальных и личностных коммуникаций и вполне естественной в этой ситуации потребностью этот опыт осмыслить и систематизировать в соотнесении с предшествующей культурной традицией.

¹³ Далее ссылки на этот документ приводятся с указанием номера листа в тексте при аббревиатурной форме его условного названия, например: (РНПМ, 189 об.).

¹⁴ В «Объяснениях» к стихотворению «На новый 1798 год» Державин: «Бакон, канцлер Великобритании, писал смертный приговор о казни графа Эссекса, своего благодетеля» (III, 666); а в самом стихотворении имя Бэкона фигурирует в одном ряду с Мазепой и представлено как символ предательства и вероломства.

Переводческая стратегия Державина становится тем более очевидной, если принять во внимание еще один важный факт, красноречиво характеризующий интеллектуальные инициативы поэта в последние годы его жизни. Так, вскоре после выхода в отставку Державин приступает к созданию оригинального философского сочинения «Мысли мои»¹⁵, которое, по определению В. А. Западова, является своего рода «записной книжкой» поэта: «Занося в нее наблюдения, обобщения, отдельные мысли, Державин стремился придать им афористическую форму, иногда облекая афоризм в стихотворный размер. Определенного порядка в записях нет, “мысли” записывались подряд, без разделения их на темы и разделы» (Западов, 1958б, 50).

Действительно, «Мысли мои» – это любопытный образец столь популярного в философской культуре Возрождения и Нового времени жанр авторской афористической антологии. Как известно, этой изящной форме философского дискурса отдали дань Н. Кузанский, Н. Макиавелли, Т. Кампанелла, М. Монтень, Ф. де Ларошфуко, Б. Паскаль, Ж. де Лабрюйер, И. В. Гёте и многие другие. Афористическая форма выражения концептуальных построений была характерна и для целого ряда сочинений Ф. Бэкона, например: «Образец трактата о всеобщей справедливости, или об источнике права, в одной главе, в форме афоризмов», «Афоризмы об истолковании природы и царстве человека» и др., поэтому при создании собственной подборки афоризмов Державин мог ориентироваться на вполне сложившуюся и апробированную многовековой практикой традицию.

Судя по всему, при выборе формы философского высказывания Державину с присущей ему как поэту-лирику тяге к предельной концентрации мысли импонировала возможность в предельно лаконичной форме выразить максимально емкий, обобщенный смысл, притом отсылающий к хорошо узнаваемому современным читателем социально-историческому и политическому контексту. И несмотря на то, что композиционная логика державинских «Мыслей», так и не дошедших до печати, действительно не отличается системностью и внутренней упорядоченностью, можно выделить несколько тематических блоков, очерчивающих круг интеллектуальных интересов поэта. Этот круг составляют вопросы, касающиеся этических приоритетов личности (в особенности – наделен-

¹⁵ В рукописи, выполненной на бумаге с водяным знаком «1802», рядом с основным заглавием вписан, видимо, первоначальный его вариант «Правила мои», зачеркнутый рукой самого Державина; см.: РНБ, ф. 247 (Державин), т. 2, л. 139.

ной реальными властными полномочиями); сущности государственной власти; взаимоотношений монарха, его окружения и народа; роли закона как гаранта государственных интересов нации; военных инициатив государства; смысла человеческой жизни и характера его земного предназначения; смерти как этического регулятора человеческих поступков и др.

Трудно привести точную датировку работы Державина по составлению «Мыслей», тем более что она так и не была завершена, но есть основание предположить, что она не просто предшествовала, но и проходила параллельно с переводом «Analyse de la philosophie du chancelier Bacon avec sa vie» Делейра. Об этом, в частности, свидетельствует целый ряд полных или частичных соответствий державинских «максим», сформулированных в «Мыслях», высказываниям из состава рукописи «Рассуждение о науке, политике и морали». Например:

«Мысли мои»¹⁶

«Подлым невольникам и тиранам принадлежит скотское поведение из трусости подличать или силою властвовать. Что может быть славнее, как царствовать над свободными душами?» (ММ, 268).

«Дерзость в политических делах слабеет, когда сердце занято домашними страстями» (ММ, 251).

«Законам должно быть более для предупреждения преступлений, внушения добродетели и омерзения порока, нежели наказания» (ММ, 251).

«Жадная алчность любимцев умножается слабостию государя. Они при легкомыслии его не страшатся делать никакого беззакония, приобретая себе чрез то великие выгоды» (ММ, 252).

«Рассуждение о науке, политике и морали»

«Подлым невольникам принадлежит скотское поведение, и тиранам, повелевающим ими, един стыд и бесславие. Деспотизм делает рабство подлым, но что славнее, как царствовать над свободными душами?» (РНПМ, 171).

«Порча общественного человека происходит от его домашних» (РНПМ, 189 об.).

«Законы о казнях, коих первое намерение есть предупреждать преступление, а не наказывать его» (РНПМ, 191).

«Не меньшая слабость [государя. – Д. Л.] править дать собою любимцу» (РНПМ, 187); «...не должно министру видеть слабостей государя; он это употребит во зло на счет государства и блага общественного» (РНПМ, 187 об.); «Слабость в государе иметь любимцев» (РНПМ, 193 об.).

¹⁶ Цитаты с указанием номера страницы при сокращенной форме названия, напр.: (ММ, 246), приведены по изданию: Державин, 2005.

«Свирепость принадлежит невежеству, которое не знает иных прав, кроме силы» (ММ, 267).

«Принятие на себя общественной должности есть невольничество» (ММ, 268).

«Свирепость принадлежит невежеству, которое не знает иных прав, кроме силы» (РНПМ, 170).

«Принятие на себя общественной должности есть невольничество пред народом и государем. Странное честолюбие продать вольность свою за тень могущества и согласиться не быть господином самого себя за удовольствие повелевать другими?» (РНПМ, 188 об.)

Как видно, в «записную книжку» Державин занес те соображения Бэкона, которые оказались созвучны его собственным представлениям о природе государственной власти и назначении государственного деятеля. Так, поэт разделяет взгляды своего предшественника на разумное соотношение либеральных инициатив самодержца с его твердой политической волей, на неуклонное следование законодательству как фактор зрелой и эффективной внутренней политики государства, на ущемление экономических и политических интересов граждан различных сословий как предпосылку внутренней нестабильности державы и др.

Вместе с тем Державин высказывает здесь ряд мыслей, которые откровенно противоречат точке зрения Бэкона, сформулированной в «Analyse de la philosophie du chancelier Bacon avec sa vie». В частности, их мнения принципиально расходятся при оценке роли военных конфликтов в процессе развития внешней политики государства. В отличие от английского мыслителя, который полагает, что завоевательные войны необходимы для поддержания экономического благосостояния и укрепления патриотического духа в обществе, ибо «долговременная тишина истощает народ и повреждает нравы его» (РНПМ, 185 об.), Державин убежден: «Война должна быть действием более защищения, нежели нападения» (ММ, 259). Не исключая в принципе возможность ведения государством военных действий, поэт признает за ним моральное право лишь на отпор агрессору («Самое лучшее предназначенование есть защищать свое отечество»; ММ, 258), но не на саму агрессию, которая, как правило, является результатом властных амбиций и неизбежно влечет за собой многочисленные национальные бедствия. Эта мысль многократно варьируется в державинской рукописи: «После сражений надежда и награды неизвестны, а сетования и похороны достоверны» (ММ, 253), «Война начинается честолюбием государей, а кончается несчастьем на-

родным» (ММ, 257), «Успехи военные и победы приводят государей и народы в заблуждение, что будто война необходима, не зная же употребить ее в пользу, где остановиться, бывают причиною часто падения царств своих» (ММ, 257) и т. п.

Не обходит вниманием он и проблему внутренних конфликтов. Понимая, что народные недовольства и бунты есть прямое следствие нарушения государственного законодательства, единого для всех сословий и категорий граждан, автор «Мыслей» предостерегает своих читателей, наделенных властными полномочиями, о тех катастрофических последствиях, которые неизбежно наступают, когда чаша народного терпения переполнена: «Народ безмерно низок, когда повинуется, и чрезвычайно страшен, когда повелевает» (ММ, 259). Думается, эта мысль, впоследствии еще более убедительно сформулированная А. С. Пушкиным¹⁷, укрепилась в сознании Державина в результате обобщения его собственного жизненного и политического опыта, в особенности – связанного с участием в подавлении восстания под предводительством Е. Пугачёва. Опыт «пугачевщины» явственно ощущается и в других его афористических заявлениях, касающихся поведенческой тактики военачальника уже непосредственно в процессе противодействия бунтующим: «Свиристеством бунтовщики не устрашаются» (ММ, 252), «В междуусобных бранях всего благонадежнее поспешность, нежели бездейственность и придумывание различных средств» (ММ, 253), «В междуусобие сильнее деньги, нежели оружие, ежели они хорошо употреблены» (ММ, 253) и т. п.

Следует отметить, что тяготеющая к предельному обобщению форма афористического высказывания отнюдь не препятствовала выражению личных впечатлений и умозаключений поэта. Об этом, в частности, свидетельствуют случаи употребления в тексте местоимения «я», за которыми всегда угадывают те или иные факты биографии автора. О некоторых из них он сообщает открыто: «Человеколюбие предлагает две должности по исполнению: первая обязывает нас вспомоществовать бедным; а вторая – угождать богатым. Будучи министром юстиции, я должен был предпочитать первую» (ММ, 250); а иные (даже в случае отсутствия личного местоимения) легко восстановить из контекста, например: «Весьма трудно подавать советы государям в рассуждении прямой их обязанности, а касательно льстивого им угождения, то сие и не любя их делать можно» (ММ, 253).

¹⁷ Ср.: «Не приведи Бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный» («Капитанская дочка», гл. 13).

Нередко афоризмы Державина перекликаются с ранее созданными его поэтическими сочинениями. Так, мысль о том, что «несчастья надлежит благословлять, ибо они одни удобны расположить нас к исполнению высочайших добродетелей» (ММ, 262), впервые встречается в «Оде на великость» (1775): ср. «Велик напастьми человек!» (III, 293); тезис «Тот не боится ничего, кто умереть не боится» (ММ, 255) почти дословно передает основную идею оды «Бессмертие души» (1797):

Сей дух и в узах не боится
Тиранам правду говорить:
Чего бессмертному страшиться?
Он будет и за гробом жить.

(II, 6)

Наряду с этим державинские «Мысли» насыщены злободневными аллюзиями, отсылающими читателя к современным моменту их создания политическим событиям в России и Европе. Вполне понятно, что чаще всего автор иллюстрирует свои афористические сентенции ссылками на ситуацию вокруг революционной и наполеоновской Франции, в которую он пристально всматривался и пытался оценить ее исторический смысл. С этим связаны тягостные раздумья Державина о развращающем и разрушительном воздействии вольности, не ограниченной этическими барьерами, а потому закономерно переходящей в ее обратное состояние – тиранию, о чем в «Мыслях» есть соответствующая запись: «Франции народ, просвещенный, учтивый, любезный, показал у себя первый пример безначалия, безбожия и безнравственности. Философствующие тираны с именем свободы в устах хотели наложить на умы и сердца людские оковы. Картина Европы в конце 18 столетия есть наилучший трактат морали, особенно для человека и для народов вообще» (ММ, 250). Это высказывание близко к тексту дублируется в державинских стихотворениях «Колесница» (1793, 1804):

Народ устроенный, блаженный
Под царским некогда венцом,
Чей вкус и разум просвещенный
Европе были образцом, ...
Химер опутан в паутине...

(II, 529),

и в «Объяснениях» к оде «На Мальтийский орден» (1798): «Философы 18-го века, которые шли против христианства и, проповедуя вольность и равенство, по большей части были Французы, которые, разсеяв вредные

свои мнения, заразили весь народ и произвели революцию» (III, 661). Однако в «Мыслях» оно получает дополнительную аргументацию за счет толкования самой природы «вольности» в целом ряде сопутствующих афоризмов: «Слово “вольность” – благовидный и пустой только предлог, ибо кто ни покорял других рабству, присвоив себе владычество, всегда прикрывал свое властолюбие сим именем или подобною завесою» (ММ, 255); «Вольность без любви к отечеству ужасна» (ММ, 258); «Никогда излишняя ревность к вере и свободе не пролиwała столько крови, не ограбила столько собственности, не распространяла столько страшных перемен, как нынешняя революция во Франции» (ММ, 250).

Следует отметить, что делейровское изложение философии Бэкона – не единственный источник державинских «Мыслей». В целом ряде высказываний, касающихся места человека в системе мироздания, его природной сущности и земного предназначения, угадывается идея всеобщего развития И. Г. Гердера, например: «Творец устроил вселенную так, что ни единое существо не гибнет, доколь продолжается бытие его, до тех пор, пока не исполнит того намерения, для которого сотворено. <...> Какое назначение человека? Ответствую: высокое и благородное – исполнять намерения творца, жить, совершенствоваться и в совершенстве своем находить прямое счастье» (ММ, 260–261).

Кроме того, на полях рукописи Державиным оставлены пометы, указывающие на иные источники, к которым, вероятно, обращался автор. В частности, в качестве иллюстрации мысли о том, что беспорядочная организация деятельности кабинета министров препятствует делу защиты государства от внешних врагов, автор цитирует фрагмент «Речи Демосфена в первый год CVII олимпиады при архонте Аристодеме», перевод которой был опубликован в № 22 «Вестника Европы» за 1807 год: «Если получают они удары в грудь, то хватаются руками за грудь. Ударят ли их в другое место, то и руки их там очутятся, но предупредить заблаговременно противника нападением, отразить его удары им и в голову не входит» (ММ, 260). Имеются и другие державинские пометы, указывающие на то, что при составлении «Мыслей» автор обращался к подборке афоризмов Анахарсиса, скифского мыслителя VI века до н. э., по всей видимости, извлеченных из сочинения Ж.-Ж. Бартеlemi (1716–1795) «Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, dans le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire» (1788), переведенного на русский язык А. Нартовым и изданного в Петербурге в 1804–1809 годах; а также к «Римской истории» Ш. Роллена (1661–1741), которая была в личном распоряжении поэта (VIII, 989).

Тем не менее «Мысли» – это оригинальное сочинение Державина, в котором оказались сосредоточены основные положения его социально-философской программы. В ряду высказываний, содержащихся в рукописи, следует выделить афоризм, имеющий для автора, по всей видимости, ключевое, обобщающее значение: «Все для народа, но ничего чрез него» (ММ, 252, 257). В тексте он повторяется дважды и логично подводит итог размышлениям поэта о природе государственной власти, основанным на его личном жизненном опыте, разнообразных фактах политической истории и суждениях мыслителей предшествующих эпох. В своей «записной книжке» поэт актуализирует интеллектуальное наследие прошлого, наполняя его современным, личностно ангажированным содержанием. Державинская философская афористика, как, впрочем, и художественное его творчество, тяготеет к синтезу общего и частного, общечеловеческого и индивидуального, национального и персонального.

Завершая общий обзор философских интересов Державина, важно отметить, что круг этих интересов был достаточно обширным и разнообразным, что само по себе опровергает сложившийся стереотип о державинской необразованности. Кроме того, факты убедительно демонстрируют, что знакомство с многочисленными философскими источниками было для Державина не самоцелью, не простым пополнением интеллектуального багажа, не амбициозной данью европейскому интеллектуализму, в целом присущему российскому дворянству второй половины XVIII – начала XIX вв. В читательской и переводческой активности поэта отчетливо видится острая потребность соотносить собственные мысли и наблюдения с системно выстроенными и апробированными временем достижениями мировой философской культуры. Как правило, эти интеллектуальные контакты порождали диалогическую реакцию Державина и задавали встречный импульс к соразмышлению и к сотворчеству. Именно об этом пойдет речь в последующих параграфах данной главы, где философский контекст державинского творчества пополнит ряд имен, до сих не учтенных (полностью или частично) отечественным и зарубежным державиноведением.

Поэтическая рецепция «Мыслей» Б. Паскаля

Об интересе Г. Р. Державина к творчеству французского философа Блеза Паскаля (1623–1662) известно очень немного. Впервые на отзвуки в оде «Бог» паскалевских представлений о человеке, который, «принадлежа одними своими сторонами к миру телесному, а другими – к духовному, являет собою пример и величайшей слабости, и величайшей силы»

(Вальденберг, 1916, 72), обратила внимание Н. К. Вальденберг. Чуть позже Б. П. Вышеславцев, размышляя о специфике «русского способа переживания» мировых философских вопросов, отметил такую его характерную черту, как напряженный интерес к проблеме Абсолютного, проблеме поиска человеком Божественной сущности в самом себе. В этой связи «русское понимание» узловых вопросов философии Декарта и Паскаля («Что такое я сам?», «Что такое человек?», «Что такое личность?») Вышеславцев иллюстрирует, в частности, фрагментом из все той же оды «Бог» («Но ежели я столь чудесен / Откуда произошел – безвестен / А сам собой я быть не мог»), при этом поясняет: «Здесь мы находим сразу скепсис и сомнение рядом с мистическим чувством, находим проблему отношения человека к Богу» (Вышеславцев, 1955, 8).

На связь державинского «Бога» с образными построениями Паскаля указывают и более поздние исследователи (Александрова, 2003; Тарасов, 2004 и др.), однако и эти, и предшествующие им указания, как правило, ограничиваются простой констатацией самого факта образной переклички и нуждаются в более развернутой и обстоятельной аргументации. Между тем есть основания полагать, что проблема творческой рецепции базовых категорий философской антропологии Паскаля Державиным носит глубинный характер и отражает этапы динамики мировоззренческой позиции русского поэта.

Как известно, философия Паскаля имела существенное влияние на развитие русской культуры Нового времени, однако процесс ее постижения имел стадийный характер. Так, само имя французского мыслителя становится известным в России в начале XVIII века, и на протяжении ряда десятилетий о нем упоминают лишь как об ученом, чьи открытия в области физики и математики составляют блестящую страницу в истории европейского естествознания. Знакомство русского читателя с Паскалем-философом впервые состоялось в 1779 году, когда в трех номерах журнала «Утренний свет» Н. И. Новиков поместил подборку материалов, разбитую на 23 главы и озаглавленную «Мнения Паскаля» (см.: Паскаль, 1779). Эта подборка представляла собой перевод фрагментов из основного философского сочинения Паскаля «*Pensées sur la religion, et sur quelques autres sujets*» («Мысли о религии и о некоторых других предметах»), выполненный А. А. Тейлсом. И несмотря на то, что перевод, по словам Г. Я. Стрельцовой, был «осуществлен с весьма посредственного и далекого от оригинала французского издания» (Стрельцова, 1994, 294), его значение трудно переоценить, т. к. это был первый опыт приобщения читающей публики к константам паскалевской этики на русском языке.

Действительно, новиковская публикация стала точкой отсчета постепенного роста интереса к философской доктрине французского мыслителя. Уже на рубеже XVIII–XIX веков на его идеи в своих сочинениях откликнулись Н. М. Карамзин, И. А. Крылов, П. А. Вяземский, В. А. Жуковский и многие другие (см.: Тарасов, 2004, 249–258). И хотя полный русский перевод паскалевских «Мыслей» появился гораздо позже, интерес к его религиозно-философской антропологии стал знамением эпохи. До середины XIX века сочинения Паскаля русской образованной публике были известны в основном по французским изданиям, выписанным или привезенным из Европы (Pascal, 1670; 1779; 1812 и др.).

По всей видимости, первое знакомство Державина с идеями Паскаля произошло благодаря новиковской публикации в журнале «Утренний свет», подписчиком которого Державин был буквально с самого первого номера¹⁸. Во всяком случае, уже в стихотворении «Успокоенное неверие» (1779) можно обнаружить ряд идейно-образных соответствий, вполне определенно отсылающих к паскалевским «Мыслям». Содержание оды обусловлено идеей спасительной потребности человека в Божественном покровительстве. Ее риторический пафос направлен на развенчание самообольщений человеческого разума, претендующего на автономный универсализм, но осознающего свою ограниченность и беспомощность перед великими тайнами бытия, что подчеркивает форма полемического диалога. Двухчастная композиция оды обусловлена тем, что ее лирический субъект в пределах текста переживает две фазы мировоззренческого самоопределения, соответственно – до Божественного откровения и после него.

Изначально он выступает от лица человека, подверженного искушениям разума, который приводит его к мысли о всеобщей «ничтожности» и отчаянию перед неизбежной и всесильной смертью. Удел такого человека – безответное «сумнение», нравственное страдание и онтологическая тоска:

Что жизнь? – Жизнь смерти тленно семя.
Что жить? – Жить – миг летяща время
Едва почувствовать, познать,
Познать ничтожество – страдать,
Страдать – и скорбно чувство мук
Уметь еще сносить без скук/

(I, 71–72)

¹⁸ В разделе «Имена подписавшихся особ. В Санктпетербурге» значится «Его Высокоблаг. Гаврило Романович Державин. 1 эк.» (Утренний свет. – 1777. – Ч. I. – С. XXII).

Кардинальные изменения самосознания наступают вследствие сопричастности лирического субъекта Божественному откровению, которое воплощено в оде Державина в форме ряда визуальных и звуковых образов:

Но что? зрю молнии кругом!
В свирепой буре слышу гром!
Перун перуны прерывает,
Звучней всех громов глас взывает:
«Бог благ, отец Он твари всей;
Ты зол – и ад в душе твоей».

(I, 72–73)

«Божественный сей крепкий глас» открывает перед державинским персонажем истину, согласно которой подлинное знание жизни дает не «мысль острая», но Вера, что учит «любить, молить, – не постигать» (I, 75). По мнению поэта, преодоление онтологического отчаяния возможно лишь в результате добровольного смирения и принятия человеком небесной помощи.

Подобная логическая схема характерна и для паскалевских «Мыслей», которые также написаны в форме полемического диалога. По утверждению французского философа, «человек – не более чем существо, по природе своей исполненное заблуждений, без благодати не устранимых» (Паскаль, 2003, 60). Смутно ощущая ограниченность своего знания о мире и не будучи в состоянии дать точный ответ на вопрос о смысле своего существования в этом мире, человек самостоятельно стремится преодолеть свою ограниченность. Но самодовольный разум ведет его от одной ловушки заблуждений к другой, что порождает бесконечную череду бессознательных состояний скуки, ужаса, жажды развлечений, тревоги, тщеславия, гордыни, изменчивости, самообмана, бессилия, апатии. Единственно возможный выход «своевольного» человека из этих непрекращающихся блужданий видится Паскалю в принятии «истинной религии», которая опирается на неразрывную связь разума и веры. Христианство, по утверждению философа, и есть такая религия, которая способна доходчиво объяснить человеку все его внутренние и внешние противоречия: «Чтобы сделать человека счастливым, она [религия. – Д. Л.] должна показать ему, что есть Бог, что мы обязаны Его любить, что в Нем наше подлинное блаженство, а единственное зло для нас – в разлучении с Ним; она должна утверждать, что ум наш объят тьмой, мешающей нам Его знать и любить, что долг нам велит любить Бога, а похоть ему препятствует, и поэтому мы исполнены порока. Она должна объяснить нам, почему

мы противимся Богу и собственному благу. Она должна указать нам лекарства от этих недугов и средства добывать эти лекарства» (Там же, 94).

Кроме того, образная система «Успокоенного неверия» содержит ряд метафорических определений, фигурирующих и в паскалевских «Мыслях» и призванных эмоционально убедительно акцентировать мысль о ничтожестве человека перед лицом Бога: «злачный червь», «насекомое», «бренная тварь» (I, 74). Однако вот здесь-то и начинаются разногласия между поэтом и мыслителем. Если для автора «Успокоенного неверия» смысл человеческой жизни заключается в обретении Бога посредством безусловной веры, то для автора «Мыслей» – в Его поиске. Паскаль убежден, что «мы познаем истину не только разумом, но и сердцем» (Паскаль, 2003, 76), а потому поиск Божественной сущности, по его мнению, может иметь успех лишь в результате согласованного встречного движения разума и веры: «Если все подчинить разуму, в нашей религии не останется ничего таинственного и сверхъестественного. Если пренебрегать доводами разума, наша религия будет нелепа и смехотворна» (Там же, 101).

Иными словами, паскалевский человек активен в своем жизненном поиске. Осознавая свое ничтожество, он стремится преодолеть его путем интуитивно-осмысленного движения к Богу как Высшей Истине, и в этом заключается его величие. В представлении же Державина жизненный путь человека принципиально иной: осознав свое ничтожество, человек должен преодолеть горделивую мысль о собственном величии, принять Божию помощь и обрести счастье в безусловной вере и надежде на помощь Всевышнего. По признанию самого поэта, такая точка зрения в большей степени соответствовала духу церковного догмата¹⁹.

Иной уровень осмысления проблемы взаимоотношений человека и Бога Державин демонстрирует в оде «Бог» (1784), которую Я. К. Грот охарактеризовал как «первое русское произведение, которое стало достоянием всего мира» (VIII, 350). Основная идея оды «Бог» связана с постижением сущности Творца, причем особенность авторской позиции определяется тем, что поэт не ограничивается констатацией общеизвестных, канонизированных Его характеристик, но стремится представить личную оценку и понимание предмета лирического переживания. Для этого он в первых 6 строфах оды привлекает комплекс аргументов, дале-

¹⁹ В одной из рукописей оды «Успокоенное неверие» есть авторское примечание: «Ода сия сочинена прежде всех по случаю чтения автором разных иностранных сочинений, колебавших религию; но как, вникнув в них, автор нашел, что они суть не что иное как произведения гордости и тщеславия, то, отринув их, решил слепо повиноваться боговдохновенным предписаниям веры» (IX, 233).

ко выходящих за пределы догматического богословия и заимствованных из арсенала научной и философской мысли. Так, великость и безграничность Творца поэт выводит из великости и безграничности его твари, и, как утверждает Л. И. Боева, сам «образ Бога соткан ... из категорий времени и пространства. Державин постигает сущность божества через “бесконечное” пространство, через “превечное” время» (Боева, 1993, 8)²⁰. В результате Бог в представлении поэта перестает быть некой отвлеченной, трансцендентальной субстанцией, а обнаруживает свое присутствие в том числе и в предметном, эмпирически постигаемом бытии:

Как искры сыплются, стремятся,
Так солнцы от Тебя роятся;
Как в мразный ясный день зимой
Пылинки инея сверкают,
Вратятся, зыблются, сияют,
Так звезды в безднах под тобой.

(I, 197)

В основе такой авторской позиции уже принципиально иной, новый для Державина подход к постижению Божественной сущности, основанный на синтезе интуитивного и рационального, на чем настаивал и Паскаль. Этот подход декларируется в самом тексте державинской оды:

Ты есь! – Природы чин вещает,
Гласит мое мне сердце то,
Меня мой разум уверяет:
Ты есь...

(I, 200)

Более того, начиная с 7-й ее строфы, перед нами предстает и новое понимание природы человека в его взаимоотношениях с Творцом. Поэт органично усваивает взгляд Паскаля на человека в его амбивалентной сущности, согласно которому «человек сознает свое ничтожество. Он ничтожен, потому что такова его участь; но он велик, потому что это сознает» (Паскаль, 2003, 79). Державин точно улавливает и передает паскалевский тезис о срединной, связующей роли человека в системе мироздания. Ему оказывается близок довод о том, что человек есть «ничто по

²⁰ Характеризуя трехипостасную природу Божественной сущности, эту же мысль в своих «Объяснениях» высказывал и сам Державин: «Автор, кроме богословского православной нашей веры понятия, разумел тут три лица метафизическая, т. е. бесконечное пространство, непрерывную жизнь в движении вещества и неокончаемое течение времени, которых Бог в себе совмещает» (I, 195).

сравнению с бесконечностью, все по сравнению с небытием, середина между ничто и все» (Там же, 108). Эта мысль находит в державинской оде выражение едва ли не в виде реминисцентной иллюстрации:

Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей Ты телесных,
Где начал Ты духов небесных
И цепь существ связал всех мной.

(I, 200–201)

Но Державин не просто усваивает урок паскалевской диалектики, но и оригинально ее развивает: да, человек ограничен и ничтожен перед лицом Абсолюта, но, обладая, по воле Бога, свободным сознанием, он способен не только оценить степень своей ничтожности, но и вознестись до понимания своей нерасторжимой связи с Творцом. В результате ничтожество оказывается необходимым условием величия, смерть – предпосылкой бессмертия, тварность – залогом единства с Творцом, а сам человек в его противоречивой сущности предстает как предельно концентрированное выражение самой идеи бытия:

Я связь миров повсюду сущих,
Я крайняя степень вещества,
Я средоточие живущих,
Черта начальна Божества. <...>
Я царь – я раб, я червь – я Бог!

(I, 201)

И в этом смысле оду «Бог» можно характеризовать как яркий образец поэтической экзегетики, своеобразие которой в том, что утверждение величия Творца служит доказательством величия человека. Это высокое представление о сущности человека, его Божественной отмеченности, благородной земной миссии и нерасторжимой связи со Всевышним Державин пронес через весь свой дальнейший творческий путь. Оно присуще многим последующим религиозно-философским стихотворениям поэта («На тщету земной славы», 1796; «Бессмертие души», 1797; «Молитва», 1797; «Тоска души», 1810 и др.).

Однако в последние годы своей жизни Державину вновь суждено было вплотную обратиться к философии Паскаля, о чем свидетельствует сохранившаяся в его бумагах рукописная копия сокращенного перевода паскалевских «Мыслей». Так, в отделе рукописей Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН хранится документ, переписанный

рукой секретаря Державина Е. М. Абрамова и озаглавленный «О свойстве человека вообще и обязанности христианския Закона вообще из Паскаля»²¹. Документ представляет собой тетрадь, сшитую из 46 листов, на которых просматривается водяной знак «1813». Основной текст предваряется автографом самого Державина: «О свойстве человека вообще и о необходимости Христианскаго закона для человека»; и чуть ниже: «из Паскаля Апреля 11^{го} сг' числа. Часть 2^я» (П, 2).

Из содержания рукописи явствует, что в распоряжении поэта был вполне компактный, но довольно точный и литературно обработанный конспект паскалевских «Мыслей», где буквально воспроизводятся целые фрагменты оригинала. Композиция рукописи в основном ориентирована на парижское издание 1812 года (Pascal, 1812)²², а сам текст перевода, разбитый на 146 пронумерованных фрагментов, лаконично воссоздает общую логику основного философского труда французского мыслителя в том виде, в каком он был доступен европейскому читателю XVIII – начала XIX века²³.

Рукопись в основном содержит высказывания, касающиеся общих представлений о человеке, его двойственной сущности, «величия» и «нищеты», ограниченности его познавательных возможностей и стремления к высшему знанию, скитаний между верой и неверием и т. п. Однако, как следует из многочисленных помет, оставленных в тексте перевода рукой самого Державина, внимание поэта в большей степени было приковано к той части работы, в которой наглядно представлена основная установка паскалевских «Мыслей» – апология христианской религии. Центральное место здесь безраздельно занимают размышления о сущности Иисуса Христа и его спасительной миссии для человечества. О том, какие смыс-

²¹ ИРЛИ, ф. 96 (Державин), оп. 14, № 27, 46 л. Далее при цитировании данного документа в скобках указывается его сокращенное наименование и номер листа, например: (П, 26 об.).

²² Из 19 глав этого издания в рукописи представлены только 12 («Что такое человек собственно», «Суетность его и действие самолюбия», «Слабости человеческия и непорочность в его естественных познаниях», «Нищета человека», «Противуположности в существе его, касательно истинны, касательно благополучия и других предметов», «Необходимость в изучении духовнаго Закона», «Признаки истиннаго Закона, доказаннаго противуположностями в человеке и первоначальным грехом», «Повиновение и употребление разума», «О-жидах в отношении к нашему закону», «О Христе», «Доказательства Христа пророчествами и другие», «Польза в познании не иначе, как чрез Христа»).

²³ По утверждению Г. Я. Стрельцовой, до середины XIX столетия все публикации «Мыслей» Паскаля были неполными и нередко искаженными (Стрельцова, 1994, 6–7).

ловые акценты Державин расставляет в системе паскалевских умозаключений, можно судить по его графическим уточнениям.

Так, во фрагменте № 67, где речь идет о том, что Господь через своих пророков сообщал о намерении прийти на землю, и, в частности, указывается: «Во время Исаака и Иакова, беззаконие наполнило землю, но сии святые мужи жили в истинном Законе, и Иаков будучи при смерти, и благословляя детей своих с возторгом произнес: о Господи я ожидал твоего спасения. Книга Бытия. Гл. 49. С. 18», рукой Державина дополнено «Спасения Господня ждый» (П, 21), что представляет собой точную цитату из славянской Библии.

Фрагменты 78 и 80, содержащие утверждение, что философия не в состоянии так полно и глубоко объяснить человеческую сущность, как это присуще христианскому вероучению, обильно отмечены державинской грамматической правкой, что само по себе наводит на мысль об особо пристрастном чтении данного раздела.

И, наконец, ряд высказываний подчеркнут в тексте документа «державинским карандашом», что также наводит на мысль об их сугубой важности для поэта. В их числе: «Ничего нет сходнее с разсудком, как отречение разума от предметов до веры относящихся» (П, 27 об.), «Оно [подлинное обращение к Богу. — Д. Л.] состоит в истинном убеждении, что без Бога мы ничего не можем», «Оно состоит в познании, что между Богом и нами существует непобедимая преграда, и что взаимное сообщение не иначе как токмо чрез Посредника возстановиться может» (П, 28), «Сам Бог исполняет их [тех, кто способен верить без доказательств. — Д. Л.] истинной веры» (П, 28 об.).

Нетрудно заметить, что все державинские пометы, оставленные в тексте рукописи, так или иначе связаны с проблемой постижения и толкования Божественной сущности. Думается, этому есть вполне вероятное объяснение: в этот момент Державин работал над созданием оды «Христос».

Говоря о составе претекстов этого итогового сочинения богословской лирики Державина, исследователи, как правило, указывают на источники из области канонической и святоотеческой литературы (см.: Альтшуллер, 2007, 83–86; Арефьева, 1997, 35–52; Приказчикова, 2004, 138–145 и др.). И это справедливо, ведь сам поэт уже первую публикацию своей оды сопровождал 82 примечаниями, в которых содержались прямые отсылки к тексту Ветхого и Нового Завета, тем самым как бы подчеркивая авторитетность своей поэтической экзегезы. Однако известный факт многочисленных замечаний духовной цензуры по поводу

«сумнительных мест» в оде свидетельствует о том, что авторская позиция Державина была отнюдь не догматической. Более того, отвечая на эти замечания, он восклицает: «Пиит не есть догматик: он говорит иногда загадочно, подразумеваемо, кратко, а иногда с некоторою свободою или вольностию. – Сие ему тем паче кажется извинительно, что само богословие подвержено разным противоречиям. <...> В сем случае полезнее было бы всего *пленьять только разум слепую верою* [курсив мой. – Д. Л.] и ни богословам, ни философам ничего не проповедовать и не писать относительно существа Божия и Его Промысла; – но как писали, пишут и писать будут, и непротивно сие Священному Писанию, которое говорит: Все бо вы сынове света есте, и – всякое писание богодухновенно есть ко учению; то думаю, что и сие сочинение не произведет раздора в православию нашем» (III, 210).

В этом смысле ода «Христос» и есть то самое не окончательное, но особое, «державинское» слово о Боге, в котором оригинально синтезировались идеи Священного писания и светского философского интеллекта. Особую роль в процессе его рождения сыграли и максимы Б. Паскаля. Во всяком случае, центральная идея оды – идея вочеловеченного Бога, в котором осуществляется искомое поэтом диалектическое единство телесного и духовного, конечного и абсолютного, временного и вечного, тварного и творческого, – по всей видимости, сформировалась в его сознании не без учета паскалевских «Мыслей».

Задаваясь вопросами, неизменно мучающими и испытывающими человеческий разум:

Кто Ты? – и как изобразить
Твое величье и ничтожность,
Нетленье с тленьем согласить,
Слить с невозможностью возможность

(III, 198),

лирический субъект оды находит простой и разрешающий противоречия ответ:

Он самый тот, который взнес
Духовно и телесно в ново
Тем бытие, что, страждя сам,
Всем подал ясные примеры,
Как силой доблести и веры
Входить возможно к небесам!

(III, 203)

Подобно Паскалю, Державин также толкует Христа как *Посредника* между человеком и Богом, ибо именно в Нем воплощен высший смысл и цель человеческого бытия – абсолютное единение со Всевышним. Однако, в его понимании, эта посредническая миссия далеко выходит за рамки сугубо этических отношений и вторгается в область онтологических связей. Христос Державина – «бездн, неба и земли посредник» (III, 203), т. е. залог и условие единения всех элементов мироздания, частью которого является и человек. И в этом смысле державинская ода содержит ростки замысла, предвосхитившего основные положения философии всеединства В. С. Соловьёва.

Все это дает основания для вывода о том, что метафизика Б. Паскаля органично вошла в круг философских интересов Г. Р. Державина. Именно диалектическое понимание сущности человека, обнаруженное им в паскалевских «Мыслях», легло в основу державинской художественной антропологии и привело его к ответу на многие вопросы о месте человека в системе мироздания и о его взаимоотношениях с Богом. Кроме того, нельзя не обратить внимание и на явные аналогии в названии и жанровой форме представления державинского сборника афоризмов «Мысли мои» с главным философским сочинением Паскаля. Это принципиально уточняет наши представления о характере державинской поэтической рецепции паскалевских идей и в очередной раз свидетельствует о диалогической природе художественного мышления поэта, способного к авторскому сотворчеству и оригинальному развитию идей предшественника.

II. Кант в поле философских интересов Державина

Как уже отмечалось, объективная и полновесная оценка интеллектуального наследия Державина невозможна без публикации и введения в научный оборот непосредственных источников его философских предпочтений. К числу таких материалов, насколько известно, даже не упоминавшихся в работах о Державине, относится краткое изложение философии Иммануила Канта (1724–1804), которое хранится в личном архиве поэта в фондах Рукописного отдела Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН²⁴. Этот документ представляет собой беловую писарскую копию, выполненную на бумаге с водяным знаком «FAO»

²⁴ ИРЛИ, ф. 96 (Державин), оп. 14, № 25, 10 л. («Заключение. О Кантовой философии»). Далее при цитировании данного документа в скобках указывается его сокращенное наименование и номер листа, например: (ЗКФ, 3 об.).

(«Фабрика Александра Ольхина») и сшитую в виде тетради, без датировки с характерной пометой Г. Р. Державина в левом верхнем углу лицевой страницы. Отсутствие точной датировки документа частично компенсирует реконструкция обстоятельств его появления.

Как удалось выяснить, рукопись представляет собой перевод раздела «Заключение» из книги французского писателя Шарля-Франсуа Доминика де Виллера (1765–1815) «Философия Канта, или основные принципы трансцендентальной философии» (Villers, 1801, 400–408). Автор книги, которого революционные события 1793 года вынудили покинуть пределы Франции, долгое время прожил в Германии, где окончил Геттингенский университет и стал его профессором. Именно в этот период Виллер близко познакомился с философией Канта, глубоко проникся идеями трансцендентального идеализма и поставил перед собой задачу познакомить с ее основными положениями своих бывших соотечественников. Это намерение, связанное с изданием популярного изложения основных идей кантовской «Критики чистого разума» на французском языке, было обусловлено тем, что французской публике, современнице расцвета национальной философской доктрины эпохи Просвещения, был свойствен откровенно снисходительный взгляд на философию соседней Германии²⁵, только начинавшей стремительное восхождение к вершинам интеллектуального Олимпа. Написанная с целью приобщения франкомыслящего читателя к духу «новой философии», книга Виллера неожиданно нашла горячий отклик на другом конце Европы – в России.

Так, уже в 1802 году на страницах журнала «Вестник Европы» появилась небольшая анонимная заметка «Кантова философия во Франции», которая была посвящена бурным спорам об идеях кенигсбергского мыслителя, вызванным выходом книги Виллера у него на родине. Здесь, в частности, отмечалось, что «парижские метафизики не хотят принимать ее, находя в ней варварские слова и пустые тонкости. <...> Всего чуднее кажется им, что Кант *время* и *пространство* называет только *формой наших идей*! Коротко сказать, они никак не хотят ясного Локка и Кондильяка променять на тонкоумного Канта» (Аноним, 1802, 138–139). Сочувственный «парижским метафизикам» тон сообщения и ироничные инвективы в адрес Л.-С. Мерсье, единственного «рыцаря Кенигсбергского философа», не оставляют сомнения в том, что данная заметка

²⁵ Весьма характерный, например, эпизод приводит А. В. Гулыга о безразличной реакции Наполеона Бонапарта на краткий конспект кантовской философии, составленный Виллером по его собственному приказанию (см.: Гулыга, 1977, 240).

есть переводное извлечение из французской периодики, которое весьма красноречиво свидетельствует о характере рецепции кантовских идей во Франции начала XIX века.

Однако уже вскоре в официальном журнале «Санктпетербургский журнал», издаваемом под патронажем Министерства внутренних дел, появилась собственно публикация переводного фрагмента из книги Виллера. Статья под названием «Еммануил Кант. Сочинение Карла Виллерса», представляющая собой анонимное извлечение из предисловия к «*Philosophie de Kant*», открывалась сообщением о недавней смерти великого философа и содержала самую общую характеристику его заслуг перед человечеством, например: «Он [Кант. – Д. Л.] научил человека различать в себе три источника убеждения, из коих происходят три рода различных удостоверений, смотря по различию предметов: доказательство, для вещей внешних и чувственных; чувствование или совесть, для тех, кои принадлежат человеку внутреннему; и наконец вера, для предметов более возвышенных, и кои знаменуются для нравственного и духовного чувства нашего» (Виллерс, 1804, 127). Ценность этой небольшой статьи прежде всего заключается в том, что это, по сути, первая в России серьезная попытка привлечь внимание широкой общественности к кантовским идеям (пусть даже и в самом общем виде), что и было подчеркнуто в редакционном примечании: «Издатели <...> уверены, что пиеса сия тем более читателям их будет приятна, что до сих пор на языке нашем почти ничего еще о Канте не было писано» (Там же, 125).

Между тем постепенно имя Канта приобретает в России все большую известность. Уже в первое десятилетие XIX века читатель получил его первые русские переводы (Кант, 1803; Кант, 1804; Кант, 1808 и др.); время от времени появлялись публикации, авторы которых стремились дать оценку основным принципам критического метода кантовских философских построений, выработать собственные подходы к их осмыслению и интерпретации (см.: Аноним, 1805; Велланский, 1805; Рейнгард, 1807; Аноним, 1810 и др.). Ранние печатные суждения о Канте нередко принимали полемический характер, что было сопряжено с приверженностью их авторов к привычным формам позитивно-эмпирического философского дискурса и, как правило, оборачивалось непониманием и профанацией основополагающих принципов трансцендентального идеализма (см.: Круглов, 2009, 118–143). Однако общая тенденция все же свидетельствовала о неуклонном росте общественного интереса к интеллектуальному наследию Канта и о стремлении соотнести его идеи с современными философскими представлениями.

На этом фоне вполне характерной выглядит очередная попытка публикации перевода упомянутого сочинения Ш. де Виллера: в 1807 году в типографии Коммерц-коллегии отдельным изданием была напечатана первая часть книги под названием «Кантова философия», которая представляла собой довольно точный перевод первых пяти глав виллеровской «*Philosophie de Kant*» (см.: Виллер, 1807). Исходя из того, что опубликованный фрагмент охватывает лишь пропедевтическую часть книги, очерчивающую общий круг проблем типологического характера («понятие о философии», «о разных определениях философии», «разделение философии в виде науки», «натурализм, эгоизм, дуализм, идеализм и реализм» и т. п.), и завершается как раз перед тем разделом, с которого Виллер только начинает разговор о «трансцендентальном» – базовой категории кантовской метафизики («*idée d'un point de vue transcendental en métaphysique*»), следует предположить, что данное издание является лишь первым этапом незавершенного замысла публикации полнотекстового перевода «*Philosophie de Kant*».

О Петре Петрове, переводчике этой книги, известно очень мало²⁶. Однако на ее авантитуле фигурирует следующее посвящение: «Ея сиятельству княгине Варваре Александровне Шаховской, урожденной баронессе Строгановой. Милостивейшей государыне с истинным высокопочитанием подносит П. Петров». Нам, к сожалению, не известна причина этого посвящения, однако оно все же дает основание для предположения о том, что рукопись «Заклучение. О Кантовой философии», находившаяся в распоряжении Державина, также была переведена Петровым.

Так, В. А. Шаховская-Строганова (1748–1823), кавалерственная дама ордена Св. Екатерины (малого креста), после смерти своего отца, А. Г. Строганова, в 1757 году получила крупное наследство (около 10 000 душ, соляные промыслы и металлургические заводы на Урале), которое существенно увеличилось при вступлении в брак с князем Б. Г. Шаховским (см.: Купцов, 2005, 78–79). Будучи весьма состоятельной особой, Шаховская активно занималась благотворительностью и содействовала молодым талантам, о чем свидетельствуют «посвящения» в изданиях, подобные благодарственной надписи П. Петрова (см.: Прокудин-Горский, 1782). Благотворительные инициативы княгини выражались в том числе и в выполнении авторитетной миссии приемницы при крещении детей.

²⁶ Его имя, в частности, упоминается в «Азбучном указателе имен русских деятелей» (СПб., 1888) с пометой «перевод. Канта, 1807».

В частности, в фондах РГИА (ф. 19, оп. 111, № 125, л. 118 об.) хранится документ, согласно которому «княгиня Варвара Александровна Шаховская» и «действительный тайный советник и кавалер Гаврила Романович Державин» зарегистрированы как восприемники графини Софьи Григорьевны Чернышёвой-Кругликовой, которая «родилась 9 и крещена 14 мая 1799 г. в церкви Успения Пресвятой Богородицы, что на Сенной». Этот любопытный факт наводит на мысль о том, что «кумовские» отношения Державина и Шаховской могли стать условием для более позднего его знакомства с переводчиком П. Петровым, который и передал поэту в личное распоряжение неопубликованный фрагмент своего перевода виллеровской «Philosophie de Kant». В пользу этого предположения свидетельствуют и стиливые аналогии, выявленные в ходе сопоставления рукописного и опубликованного переводных источников.

Кроме того, следует учитывать и то обстоятельство, что переведенная П. Петровым «Кантова философия» была напечатана в типографии Государственной Коммерц-коллегии, председателем которой Державин, как известно, состоял с 1794 по 1802 годы и связи с которой наверняка сохранил и после своей отставки.

Как бы то ни было, но рукопись «Заключение. О Кантовой философии» была, очевидно, не только внимательно изучена Державиным, но и учтена им в процессе творческой деятельности. Сам текст «Заключения» представляет собой предельно компактное, но весьма информативное изложение основ кантовской метафизики, представленных преимущественно в «Критике чистого разума», ее своеобразную квинтэссенцию. Содержательно и графически он делится на три части. В начале автор, обращаясь к французскому читателю, отмечает высокое значение «*новой учености*» и указывает на ее принципиальное отличие от философии, ему привычной. Кроме того, он делает особую оговорку, касающуюся адекватности перевода кантовских идей в их аутентичном терминологическом выражении на язык обыденного миропонимания.

Основная часть документа содержит тезисно сформулированные положения трансцендентального идеализма, в основном – этического характера. Исходя из способности человека к познанию и действию, вслед за Кантом автор приводит классификацию предметов действительности по уровням их гносеологического освоения: феномены (вещи эмпирически и умозрительно постигаемые) и ноумены («вещи в себе»). Особое место в ряду последних принадлежит человеку как носителю нравственного начала. Именно наличие нравственности в человеке, по утверждению Канта-Виллера, и есть верное доказательство бессмертия человеческой

души и существования Бога как «законодателя нашей совести» (ЗКФ, 5 об.). При этом особый акцент делается на том, что нравственный закон как регулятор человеческих поступков заключен в нем самом, а не определяется какими-либо внешними факторами; и поэтому в самой свободе нравственного выбора и заключается подлинное счастье человека.

В финальной части Виллер резюмирует данную цепь умозаключений и вновь обращается к читателям, но уже с призывом: направить усилия своего разума на познание самих себя, ибо, познавая себя, мы познаем саму истину, заключенную в нас же самих. Именно в этом, по мнению автора, и заключается не только общеметодологическое, но и прикладное значение трансцендентальной философии.

Следует заметить, что если Виллер, знавший труды Канта в оригинале и считавший себя его учеником, испытывал, по его словам, серьезные затруднения при переводе базовых терминов и понятий кантовской системы на французский язык, то еще большие затруднения испытывал русский переводчик при подборе вербальных эквивалентов кантовского тезауруса, еще не закрепившегося в русской речевой практике первого десятилетия XIX века, а потому до конца и не понятого самим переводчиком. Вот несколько показательных примеров излишней буквализации и сугубой «словарной точности» в передаче терминологических дефиниций, встречающихся в русском переводе: слово «*phénoménale*» (феноменальный) Петров переводит как «чуждость» (ЗКФ, 3); «*la réalité*» (действительность) – как «существенность» (ЗКФ, 3); «*les propriétés*» (свойства) – как «собственности» (ЗКФ, 3), «*l'idée et son idéal*» (идея и ее прообраз) – как «мысль его воображения» (ЗКФ, 3 об.), «*la métaphysique transcendente*» (трансцендентная метафизика) – как «высшая метафизика» (ЗКФ, 3 об.), «*conscience*» (сознание) – как «совесть» (ЗКФ, 4 об.) и т. п. Слова «*des noumènes*», «*nouménale*» (ноумен, ноуменальный) в русском тексте вообще никак не представлены, вероятно, ввиду того, что переводчик сам не смог определить их значение.

И все же, невзирая на шероховатости перевода, общий смысл источника был передан верно²⁷. По всей вероятности, он мог заинтересовать Г. Р. Державина тем, что напрямую соотносился с кругом проблем, которые так остро волновали поэта в последнее десятилетие его жизни: природы и путей постижения Божественной сущности, предстояния чело-

²⁷ О стремлении адекватно передать содержание переводимого источника свидетельствуют подчеркивания отдельных слов и словосочетаний в рукописи, которые точно соответствуют курсивным выделениям в виллеровской «*Philosophie de Kant*».

века Всевышнему, бессмертия души. Именно эти темы были предметом интенсивного обсуждения Державина с митрополитом Евгением (Болховитиновым), а их образное выражение широко представлено в позднем державинском творчестве.

Так, летом 1810 года Державин создает ряд лирических медитаций этического содержания, опубликованных при его жизни, но не вызвавших сколько-нибудь оживленного читательского и исследовательского внимания. Характеризуя эти «духовные стихотворения» в ряду других сочинений сходной тематики, Я. К. Грот, в частности, ограничивается кратким замечанием о том, что в них «выразилось между прочим мистическое направление, в последние годы жизни Державина более и более овладевавшее им», и поэтому для них «он с большим тщанием собирал материалы и делал выписки из св. писания и сочинений по истории церкви» (VIII, 938). Думается, что данная справка нуждается в уточнении.

Так, стихотворение «Добродетель»²⁸ формально представляет собой классический образец горацанской оды, цель которой, как явствует уже из заглавия, сугубо нравоучительная. Однако автор стремится воздействовать на сознание читателя не прямым дидактическим призывом, а путем развернутой и многосторонней характеристики предмета одической рефлексии, персонифицированного в виде непосредственного адресата поэтического высказывания²⁹. Композиция стихотворения логически строго продумана, а ее трехчастная форма подчинена авторской суггестивной установке. В четырех первых строфах следует утвердительная констатация созидательных свойств добродетели в ее, так сказать, абстрактном, всеобщем выражении: «Ты <...> – мужества пример», «Ты – целомудрия зеркало», «Ты – <...> образец благодаяньев» (III, 57). Следующие четыре строфы дают представление о том, какие конкретные внутренние метаморфозы испытывает человек, хоть раз познавший радость активной добродетели: в нем укрепляются равнодушие к богатству, стойкость в беде, бесстрашие перед лицом сильного, готовность к самопожертвованию. И, наконец, четыре финальные строфы сообщают о неизбежных последствиях воцарения добродетели на земле, где кульминационный тезис связан с утверждением: именно через добродетель возможен путь человека к «лону Господню», то есть к бессмертию.

²⁸ Сохранилась точная датировка создания этого стихотворения: «Писано 12 июля на Званке» (III, 56).

²⁹ Подобную форму поэтического дискурса Державин успешно использовал и ранее: см., например, «Водопад» (1779), «На счастье» (1789), «Гимн кротости» (1801) и др.

Нетрудно заметить: эта идеально соразмерная композиционная структура подчинена принципу диалектической триады: тезис – антитезис – синтез, что само по себе свидетельствует о методологический эрудиции ее автора. Однако не менее интересен факт некоторого созвучия идеологических установок державинской оды с отдельными положениями кантовской этики, изложенными Виллером. В частности, мысль о том, что «добродетель <...> соединена с блаженством» (ЗКФ, 5 об.), находит образное подтверждение и в стихотворении Державина: «Добродетель <...> источник сладостей неложных», «Кто раз узрел твои черты, / Твоей пленился красою, / <...> Тому других красот уж нет» (III, 57) и т. п. Имеется в стихотворении поэтический эквивалент и другой кантовской мысли – о Божественной природе добродетели, который вообще можно квалифицировать как неточную цитату; ср.: «Добро неограниченное есть Бог» (ЗКФ, 6) – «Добродетель <...> добротой Богу ты подобна» (III, 59).

Но, пожалуй, наиболее убедительным свидетельством того, что основы кантовской этики, сформулированные Виллером, вызвали интерес Державина, может служить седьмая строфа, где автор подводит читателя к мысли о том, что нравственность внутриприсуща человеку, и поэтому добродетельные его поступки есть результат естественной человеческой потребности:

Тогда, – как страстны мы тобой,
Каких свойств милосердья чужды?
Смягчаемся сирот слезой,
Не сносим хладно нищих нужды,
Воспитывать детей рачим,
Болезнь и старость облегчаем,
Цвет целомудрия храним,
Ум слепо верою пленяем.
Скорей царь бедность посетит,
Любя тебя, чем дом богатый.

(III, 58)

Еще более зримо черты державинской рецепции известной максимы Канта о «нравственном законе внутри нас» прослеживаются в стихотворении «Истина», написанном 21 июня 1810 года, т. е. 9 дней спустя «Добродетели». Само понятие «истина» поэт толкует как высший смысл бытия, производный от Божественной сущности: «Есть вечно Истина, – есть Бог!» (III, 62). Однако в отличие от более ранних сочинений («Величество Божие» 1789; «Помощь Божия» 1793; «Бессмертие души» 1797 и др.), где истина понимается исключительно как некая абсолютная, над-

мирная субстанция, здесь, в одноименном стихотворении, она рассматривается и как атрибут внутренней жизни человека. Следуя логике виллеровского изложения, Державин выделяет три категории форм бытия («тело», «душа» и «дух»), единство которых объемлется истиной. Обладая врожденной способностью действовать и познавать, которая выражается в «воле мудрой и в желаньях, / И неба, и земли в познаниях» (III, 63), человек неустанно стремится к ее полноценной реализации. Конечной целью этой способности и является истина. Полное обладание истиной доступно лишь Богу, однако человек божественно потенцирован в виде нравственных импульсов, и поэтому, постигая истину, он познает Бога и самого себя. Иными словами, заданное Богом стремление человека к истине и является условием их нерасторжимого диалектического единства:

Есть Бог! Я сердцем осязаю
Его присутствие во мне:
Он в Истине, я уверяю,
Он совесть — внутрь, Он правда — вне
(III, 62)³⁰

Вряд ли все это можно отнести к «мистическому направлению». Скорее, здесь следует говорить об особой поэтической метафизике, по своей строгой и системной логике приближающейся к четким рациональным построениям философского интеллекта.

Отзвуки кантовских максим, навеянные переводом из Виллера, можно найти и в ряде других стихотворений Державина 1810 года («Тоска души», «Явление»). Кроме того, есть все основания полагать, что сама идея Богочеловека, полновесно заявленная в оде «Христос», возникла в сознании Державина не без учета виллеровского конспекта положений трансцендентальной философии Канта.

Как отмечалось, основу этого стихотворения составляет мысль о спасительной роли Божественной потенции, заложенной Всевышним в человеке посредством высокой сыновней жертвы. Е. Г. Эткинд справедливо усматривает в оде «Христос» утверждение диалектики единства человеческого и божественного, выраженной «метафизико-поэтическим языком», и в связи с этим резюмирует: «По мысли, на которой Державин особо настаивает, божественное начало без человеческого, *дух без плоти*, метафизично, оно обречено на небытие для нашего сознания; человеческое же без божественности, *плоть без духа*, утрачивает смысл

³⁰ На созвучие этих державинских стихов с этической программой Канта обратила внимание и Н. К. Вальденберг (Вальденберг, 1916, 76).

существования и тоже обречено на небытие. <...> Создав “Христа”, ... он ... перенес центр тяжести на этические вопросы и на романтического “внутреннего человека”» (Эткинд, 1995б, 246).

Действительно, Христос воспринимается Державиным не как абстрактный идеал, а как непосредственный путь земного человека к совершенству, вполне достижимый и духовно-эмпирически осуществимый: «И чрез пример явил сей свой, / Что <...> правда, вера, добродетель / Век провозвестник и свидетель / И блеск неложный света чад» (III, 204). При этом реализацию земной миссии человека, связанную с «исполнением добродетели», Державин, пожалуй, впервые рассматривает не как долг перед Вседержителем, как результат *свободного волеизъявления*. Да и сама воля Господа, в основе которой абсолютное выражение любви, понимается поэтом как встречное движение к человеку, составляющему цель и смысл Божественного промысла:

Сходил Он к смертну естеству
От уз греховных мир избавить,
На прежней степени поставить
И уподобить Божеству.

(III, 203)

Именно в этом, по мнению Державина, выражается идея Высшей *благодати*; и именно в этом он сближается с Кантом, утверждавшим: «Если повсюду имеет место конечная цель, которую разум должен указать априорно, этой целью может быть только человек (каждое разумное существо в мире), подчиненный моральным законам» (Кант, 1994, V, 291–292).

Таким образом, интерес Державина к этическим построениям Канта был инспирирован общим процессом активного приобщения русской интеллектуальной элиты к достижениям немецкой классической философии в начале XIX столетия. В распоряжении поэта оказалось одно из первых переводных изложений кантовской философии на русском языке, знакомство с которым пробудило в его сознании встречные творческие импульсы. По всей видимости, Державину оказались близки антропоцентрические акценты в представлениях об отношениях Бога и человека, изложенные в виллеровской интерпретации метафизики Канта. Будучи «поэтом по вдохновению» (I, 652), Державин облек свои интеллектуальные построения в форму художественного слова и привел поэтический эквивалент кантовскому понятию «вещь в себе», определив его словом «истина». И если приведенные выше предположения об авторстве пере-

вода «Заключения» соответствуют действительности, можно говорить о том, что фрагментарное знакомство Державина с основами трансцендентальной философии Канта в популярном изложении Шарля де Виллера состоялось в период между 1807 и 1810 годами.

Державин и Сведенборг

В поэтическом наследии Г. Р. Державина начала XIX века есть небольшая лирическая зарисовка, которая незаслуженно обделена исследовательским вниманием, тем не менее являясь любопытным свидетельством интеллектуальных и духовных исканий поэта в поздний период его творчества. Речь идет о стихотворении «На балет Зефир и Флора», написанном Державиным в начале 1808 года под впечатлением от постановки Ш. Дидло одноименного «анакреонтического балета в одном действии» К. А. Кавоса на сцене Эрмитажного театра. Наиболее ранняя рукописная редакция этого стихотворения появилась 31 января 1808 года (Державин, 1986а, 227), а вскоре была осуществлена и его первая публикация в журнале «Драматический вестник» (1808, ч. I).

Следует заметить, что балет «Зефир и Флора», премьера которого в России состоялась в 1804 году, с большим успехом шел на русской сцене на протяжении многих десятилетий. В 1808 году в этом спектакле в роли маленькой нимфы из свиты Венеры впервые на большой сцене танцевала девятилетняя А. И. Истомина (см.: Эльяш, 1971, 27–30), поэтому вполне вероятно, что Державин как раз и присутствовал на одном из первых выступлений знаменитой впоследствии балерины³¹, воспетой А. С. Пушкиным в «Евгении Онегине».

В основу балетного либретто был положен традиционный миф о любви Зефира и Флоры, хорошо известный публике в поэтической интерпретации Овидия («Фасты», 5: 193–214). Данный мифологический сюжет получил широкое развитие в искусстве Возрождения и Нового времени: он был многократно воссоздан мастерами европейской живописи и вдохновил на создание таких полотен, как «Весна (Примавера)» С. Боттичелли, «Флора и Зефир» Я. Брейгеля-старшего «Бархатного» (совместно с П. Рубенсом), «Триумф Флоры» Н. Пуссена, «Триумф Зефира и Флоры» Д. Б. Тьеполо, «Зефир и Флора» Дж. Амигони и др. В XVII–XVIII веках во Франции успехом пользовались и музыкально-драматические поста-

³¹ Позже Истомина исполнила целый ряд женских партий балета, в том числе и центральную партию Флоры (см.: Красовская, 2008, 60).

новки «Зефир и Флора» Ж.-Б. Люлли, «Зефир» Ж.-Ф. Рамо и др., также написанные по мотивам указанного сюжета.

Фабульная линия балетного либретто К. Кавоса складывалась из ряда сцен, изображающих перипетии любовных отношений бога западного ветра Зефира и богини цветения Флоры. Основное действие балета разворачивается в «прекрасной долине, со всех сторон окруженной лесом», где обитают нимфы, наяды, тритоны, сатиры. Именно здесь на фоне чистого ручья и цветущих кустов розы ветренный Зефир, покоренный красотой Флоры, клянется ей в вечной любви и верности, но в ее отсутствие, увлеченный «прелестями» нимф, забывает о своей клятве. И лишь благодаря содействию Амура ему вновь удастся вернуть благосклонность возлюбленной и окончательно соединиться с нею в храме Гименея, что, по замыслу автора, должно было знаменовать наступление и торжество весны на земле.

Характеризуя своеобразие постановочного решения балета, современный искусствовед В. М. Красовская отмечает: «Изящная легенда привлекала зрителей поэтичностью трактовки. Зефир, в короткой тунике, обнажавшей часть торса, с крыльями за плечами, слетал сверху на сцену, где в красочных группах располагались уснувшие нимфы. Они, как и Флора, были одеты в свободные легкие одежды, в движениях открывались ноги, обтянутые трико телесного цвета. Волосы нимф стягивались греческим узлом или распускались локонами и были украшены цветами. Танец, в котором нимфы то убегали от Зефира, то, увлеченные, пытались догнать ветреного красавца, строился на прихотливых переходах, на разнообразии поз» (Красовская, 2008, 50).

По всей видимости, Державин заинтересовал не столько идиллический сюжет балетного либретто, сколько визуально-пластический ряд постановки, породивший у поэта ассоциации «легких, светлых существ», в образе которых предстали на сцене персонажи античного пантеона, с обитателями горного мира (ангелы, духи), а само место действия — с райской обителью, что нашло образное воплощение в стихотворении «На балет Зефир и Флора»:

Вижу холм под облаками,
Озлащаемый лучем,
Осеняемый древами,
Ожурчаемый ключем;
Средь серебристых вод и брегу
Лебедей, детей зрю вдруг;
Вижу всю эдемску негу...

(II, 681)

Композиционная особенность данного лирического опуса выражается в том, что каждая из шести его строф неизменно завершается риторическим восклицанием: «Прав ты, прав ты, Шведенбург!». Именно эта прямая отсылка в тексте к имени Эммануила Сведенборга (1688–1772) и краткий комментарий к стихотворению в «Объяснениях» (III, 722) дают основание для постановки вопроса об истоках и характере державинской рецепции идей шведского мистика и теософа. При этом приходится сделать оговорку: к сожалению, на сегодняшний день фактическая сторона данного вопроса ограничивается этими двумя источниками; никакие иные материалы, способные пролить свет на прояснение обстоятельств, связанных с интересом Державина к трудам Сведенборга, не обнаружены. Думается, что это стало следствием того «особого» отношения российских официальных кругов к учению шведского богослова, которое вылилось в цензурный запрет на публикацию его сочинений в период конца XVIII–XIX столетий³², чему не стало помехой даже звание Почетного члена Санкт-Петербургской Академии наук, присвоенное Сведенборгу заочно в 1734 году. Причину официального неприятия его идей в России, в частности, объясняет Я. К. Грот в письме П. А. Плетнёву: «Сведенборга потому не может пропустить цензура, что он на Священном писании строит систему неземного мира, не совсем согласную с догматами общего христианского учения» (Грот, 1896, 54).

Между тем сведенборгианство как оригинальная религиозно-философская доктрина имело широкий круг сторонников в среде образованного русского общества и, по утверждению американской славистки Э. Марц, оказывало «долгое и значительное влияние на духовную и интеллектуальную жизнь России» (Сведенборг, 1996, 25). Интерес к Сведенборгу в конце XVIII–XIX веках действительно был велик, попытки перевести его на русский язык предпринимались неоднократно³³, но пу-

³² Так, Д. М. Шарыпкин отмечает: «Запрет был строгим и существовал в России вплоть до революции 1905 г. Цензура не пропускала не только сочинений самого Сведенборга, но и книг и статей о нем. <...> Цензура запрещала даже полемику со Сведенборгом; так, содержащая ее книга А. Аксакова не смогла увидеть свет в России и вышла в Германии (Рационализм Сведенборга. Критическое исследование его учения о Священном писании. Александра Аксакова. Лейпциг, 1870)» (Шарыпкин, 1974, 132).

³³ По справке Э. Марц, «первые переводы из Сведенборга появились на русском языке около 1780 года, когда Н. Ф. Малышкин, судья в городе Ярославле, завершил свое переложение «Рая и Ада»; текст его так и остался в рукописи, хотя заглавие на титульном листе, выполненное типографским шрифтом, свидетельствует, что книга была предназначена для печати» (Сведенборг, 1996, 21).

бликации этих переводов были возможны только за рубежом³⁴. И в этом смысле стихотворение Державина «На балет Зефир и Флора», помимо всего прочего, вызывает интерес и как первый в русской литературе «печатный» отклик на труды шведского ясновидца.

Основу онтологической системы Сведенборга составляет т. н. теория *соответствий*. Подобно Платону, понимавшему природный мир лишь как внешнее отражение совершенного, высшего мира, «мира идей», Сведенборг считает, что любая форма земного бытия имеет соответствующий ей эквивалент в духовном мире, который, в свою очередь, является проекцией мира Божественного: «Все, что в природе имеет бытие и существует согласно Божественному порядку, есть соответствие. Божественный порядок строится Божественным благом, исходящим от Господа; он начинается в самом Господе, постепенно исходит от Него через небеса на землю и тут оканчивается в своих последних степенях» (Сведенборг, 2003, 63–64). Таким образом, вся система мироздания выстраивается в четкую иерархию *степеней*, последовательность которых определяется логикой восхождения от низших (материальных) форм существования к высшим (духовным).

Данную схему Сведенборг переносит и в область антропологических представлений. По утверждению шведского мыслителя, земной человек в своем развитии проходит три основных степени: от *натуральной*, присущей ему от рождения и характеризующейся господством плотских инстинктов, – к *рациональной*, наступающей при появлении у него разума и совести, и через нее – к *духовной*, которая открывается лишь после смерти. Состояние последней, духовной степени определяет окончательную перспективу его посмертного существования: «Как только люди после смерти являются в мир духов, так Господь с точностью распределяет их: злые тотчас присоединяются к тому адскому обществу, в котором по господствующей любви своей находились, живя еще в миру, а добрые тотчас присоединяются к тому небесному обществу, к которому принадлежали мирской жизнью своей по любви, благостыне и вере» (Там же, 263). Причем посмертная участь человека рассматривается как результат его свободного волеизъявления в жизни земной, а воля, по мнению Сведенборга, – это и есть мера человеческой любви.

На первый взгляд, все выше это вполне согласуется с основными постулатами канонической христианской экзегетики, однако сами пред-

³⁴ Первое отдельное издание Сведенборга на русском языке было напечатано в Германии (Сведенборг, 1863).

ставления Сведенборга о Божественной сущности и Небесной иерархии существенно расходятся с ортодоксальным их толкованием, на чем шведский мыслитель принципиально настаивает в своих сочинениях, ссылаясь на собственный мистический опыт: «Христианскому миру совершенно не известно, что небеса и ад образуются *из рода человеческого* [выделено мной. – Д. Л.]. Обыкновенно думают, что сначала были сотворены ангелы и что из них образовались небеса; что дьявол, или сатана, был прежде ангелом света, который за возмущение был вместе с полчищем своим низвергнут, и что таким образом образовался ад. Ангелы крайне дивились таким верованиям в христианском мире <...>. Они возрадовались сердцем, что благоугодно было Господу открыть ныне христианам многие истины о небесах и об аде и тем по возможности рассеять мрак, который с каждым днем возрастает, ибо церковь пришла к концу» (Там же, 179).

Согласно учению Сведенборга, все в небесном (а равно и в inferнальном) мире имеет человеческую природу, которая представляет собой последнюю, высшую степень порядка, предустановленного Божественной мудростью. В этой связи земная жизнь человека предстает не только как результат постепенного восхождения от низших («природных» и «временных») форм существования к высшим («внутренним»), но и как залог окончательного «введения в мир Небесный», т. е. полного соединения с Богом. Исходя из этого, мыслитель настойчиво подчеркивает: «Никакой ангел и никакой дух не был сотворен непосредственно, но что все родились сперва человеками и таким образом были введены <...>. Человек сначала облекается в самые грубые элементы природы (*sed homo primum induit crassiora naturae*), тело его состоит из них, но смертью он совлекает их и удерживает чистейшие элементы природы, ближайшие к духовным, и эти элементы суть тогда их вместилищем» (Сведенборг, 1999, 529). Таким образом, ступени духовного восхождения представляются Сведенборгу в следующем порядке: человек – дух – ангел.

Думается, что именно тезис о перспективе посмертного соединения с Богом и обретения им определенного статуса в Небесной иерархии более всего привлек Державина, который к моменту знакомства с трудами Сведенборга пребывал в напряженных размышлениях об итогах земного поприща. Следует вспомнить, что на вторую половину 1800-х годов вообще приходится рост его интереса к современной богословской и философской мысли. Как уже отмечалось, в этот период поэт читает труды Отцов Церкви, активно осваивает идеи Гердера, Герреншванда, Канта, Паскаля и др., в особенности – связанные с представлениями о посмертном бытии человека.

Помимо этого, в поле зрения Державина находится достаточно разнообразная литература мистического содержания. В основном это труды русских мартинистов, находившиеся в личной библиотеке поэта, а именно: трактат И. В. Лопухина «Некоторые черты о внутренней церкви» (СПб., 1801) с дарственной надписью автора и многочисленными карандашными пометами (см.: Фоменко, 2005, 245); труды З. Я. Карнеева «Мои понятия о Символе веры» (СПб., 1814), А. Ф. Лабзина «Мысли на досуге поучающегося истинам веры» (СПб., 1815) и др. (см.: Морозова, 2002в, 258–259). Кроме этого, следует упомянуть еще один любопытный факт, красноречиво характеризующий сферу философских интересов Державина в поздний период его творческой активности. Речь идет о сшитом и переплетенном рукописном фолианте, бывшем в личном распоряжении поэта и ныне хранящемся в рукописном отделе ИРЛИ³⁵. Этот объемный конволют под заглавием «Благочестиваго и высокопросвещеннаго Иакова Бемена немецкаго философа все Богомудрыя сочинения» представляет собой подборку переводных извлечений из сочинений известного христианского мистика и теософа Якоба Бёме (1575–1624): «Аврора, или Утренняя заря в восхождении» (1612), «Истинная психология, или Сорок вопросов о душе» (1620), «Христософия» (1621) и др. Не имея возможности подробно характеризовать это уникальное по своему исполнению издание, полагаю необходимым лишь уточнить, что на его авантитуле рукой секретаря Е. М. Абрамова сделана запись: «Читана на Званке Гаврилу Романовичу 1814 года с 27го по 29е июня Аврамовым». Трудно оценить степень влияния идей Бёме на сознание Державина, но примечателен сам факт его читательского интереса к подобного рода литературе. Скорее всего, мистические сочинения привлекали поэта как своего рода альтернативная рациональным доктринам точка зрения на проблему взаимоотношений Бога и человека. Будучи человеком века Просвещения и имея, по определению В. А. Западова, «трезвый взгляд на вещи» (Западов, 1989, 72), Державин вряд ли мог в полной мере разделять спиритуалистические идеи Бёме или концепцию «невидимой церкви» русских масонов, однако тот круг вопросов, который активно обсуждался в их трудах, тематически был близок сфере державинских интересов и уже одним этим, несомненно, привлекал его внимание.

Наряду с этим наблюдается усиление творческой активности Державина-лирика и – в особенности – в области духовной поэзии. Глубоко переживающий «несправедливость» отставки и ищущий этического уте-

³⁵ ИРЛИ, ф. 96 (Державин), оп. 14, ед. хр. 31, л. 1–207.

шения в текстах Священного Писания, поэт в период с 1804 по 1809 годы перелагает восемь псалмов, предваряя их красноречивыми заглавиями («Утешение добрым», «Надежда на Бога», «Сетование», «Воцарение правды» и т. п.), и создает ряд оригинальных стихотворений («Время», «Облако», «Гром» и др.), где лейтмотивом проходит мысль о том, что страдания праведника неизменно будет учтены и вознаграждены Господом. Вместе с тем ощущение неумолимо надвигающейся старости и мысли о близости смерти время от времени проступают в частной переписке Державина: «Долго ли то нам на сем свете помаячить?» (В. В. Капнисту от 03.01.1804 – VI, 145); «положите надежду вашу на Промысл Божий, оканчивайте свой век с подлежащею честию» (П. А. Гасвицкому от 21.01.1807 – VI, 183) и т. п.

И вот в период напряженных размышлений о смерти и бессмертии поэт знакомится с мыслями шведского богослова, которые не просто оказываются созвучными сфере его интересов, но и содержат мощный заряд религиозно-мировоззренческого оптимизма. В связи с отсутствием достоверных источников трудно сказать наверняка, через кого именно из числа своего окружения Державин получил доступ к сочинениям Сведенборга, через посредство каких переводов произошло это знакомство. Но об одном можно говорить с большой долей уверенности: в распоряжении Державина был текст наиболее известного трактата Сведенборга «О Небесах, о Мире духов и об Аде» (1758). На это указывают достаточно близкие к оригиналу авторские ремарки в «Объяснениях на сочинения Державина».

Так, мотивируя восклицание «Прав ты, прав ты, Шведенбург!» (II, 681), неожиданно следующее за описанием балетного действия уже в первой строфе стихотворения «На балет Зефир и Флора», автор поясняет: «Шведенбург в своих сочинениях описывает ангельские иерархии подобно как города, где дома и сады, в коих духи живут и забавляются» (III, 722). Этому есть прямые соответствия в сочинении Сведенборга: «Так как на небесах есть общества и ангелы живут там, как люди, то у них есть и жилища, которые также различны по состоянию жизни каждого: великолепны у тех, которые в высшем состоянии, и менее великолепны у тех, которые в низшем. <...> Это совершенно такие же дома, как и у нас на земле, но гораздо красивее; в них много различных комнат, отдельных покоев и почивален, а вокруг дворы с цветниками, садами и полями. Там, где ангелы живут вместе, целым обществом, жилища их смежны, одно возле другого, и расположены в виде города, с площадями,

улицами и рынками, совершенно так, как и в наших городах» (Сведенборг, 2003, 103, 105).

А в комментарии к 5-му и 6-му стихам третьей строфы «Душ невинных разговоры / Как гармония вокруг» (II, 682) Державин уточняет: «Он [Сведенборг. – Д. Л.] говорит, что ангельские разговоры слышатся как тихая гармония музыки» (III, 722), по всей видимости, имея в виду следующие замечания шведского богослова: «Речь ангелов небесных подобна тихому течению, мягка и как бы непрерывна, <...> в речи небесных ангелов часто звучат гласные <...>. Гласные не принадлежат языку, но ими как звуками слова возвышаются для выражения различных чувств смотря по состоянию каждого. <...> Так точно и в музыке: предмет высокий выражается звуками торжественными, а когда предмет обыкновенный, то и звуки другие; вот почему разного рода чувства могут быть выражены посредством музыки. В ангельской речи есть какая-то согласность (гармония, *concentus*), которую невозможно передать словами» (Сведенборг, 2003, 131–132).

Как видно из приведенных отрывков, авторский комментарий к стихотворению «На балет Зефир и Флора» содержит лаконичные косвенные цитаты фрагментов работы Сведенборга «О Небесах, о Мире духов и об Аде», что само по себе свидетельствует о близком знакомстве с текстом этого сочинения и повышенном интересе к идеям шведского мыслителя. Образы балетной постановки Ш. Дидло ассоциативно подтвердили почерпнутые у Сведенборга мысли поэта о том, что искусство есть земная форма *соответствия* Божественно предустановленной модели совершенного бытия, которая служит человеку напоминанием о его небесной родине, в связи с чем поэт восклицает:

Ах, коль ложно это чувство,
Не творило б див искусство.

(II, 682)

В этой связи, характеризуя державинское представление о способности искусства проникать границы любых миров, реализованную в стихотворении «На балет Зефир и Флора», Е. А. Погосян отмечает: «Мистическая идеология оказывается парадоксально близка “вещной” поэтике Державина. <...> Державин в своем стихотворении делает акцент именно на роли искусства в постижении иных миров. Поэтому то, что является знаком автора – стихи – является и следами “парения духа”. Это парение не метафорическое, оно – реальное проникновение в тайные миры» (Погосян, 1997, 477–478).

Наряду с этим не менее важны для Державина мысли о Божественной сущности человека и о том, что его Божественная потенция будет в полной мере реализована за пределами земного круга:

Не могли б мы возвышаться
И к понятию духов,
Их блаженством утешаться
На земли, средь облаков;
Днесь их разность в том лишь с нами,
Что наш связан с телом дух:
Будем, будем мы богами!
Прав ты, прав ты, Шведенбург!

(II, 682)

Есть все основания предположить, что Державина в богословских построениях Сведенборга, как и в трудах философов отнюдь не мистического склада (Гердера, Паскаля, Канта и др.), привлекли антропоцентрические акценты его учения, главный тезис которого – вочеловеченный Бог. В трактате «Мудрость Ангельская о Божественной Любви и Божественной Мудрости» шведский мыслитель пишет: «Бог есть самый Человек (*ipse Homo*). Ни в каком Небе нет другой идеи о Боге, кроме как о Человеке; и это потому что Небо, как в целом, так и в каждой части, пребывает в такой же форме, как Человек» (Сведенборг, 2003, 406). Эти мысли, рассредоточенные в разных сочинениях Сведенборга, не могли не найти отклик в сознании русского поэта, который в последние годы жизни пытался постигнуть суть Христа как феномен абсолютного выражения идеи Богочеловечества.

ГЛАВА 3

ФЕНОМЕН СИНТЕЗА ИСКУССТВ В ПОЭТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ Г. Р. ДЕРЖАВИНА

Экфрасис в державинской лирике

Державин давно и прочно закрепился в сознании читателей и исследователей как мастер «говорящей живописи». Это меткое определение, восходящее к знаменитому горацианской формуле «*Ūt pictūra poësis*»¹, а через него – к афоризму древнегреческого поэта Симонида Кеосского «Поэзия – это поющая живопись, так же как живопись — молчащая поэзия», было безусловно воспринято русским лириком и неоднократно приводилось им как авторитетный аргумент в размышлениях о природе поэтического творчества: «Сравнения и уподобления суть иероглифы, или немой язык поэзии. Поелику она по подражательной способности ничто иное есть, как говорящая живопись: то и сравнивает два предмета чувственным образом между собою, или вдруг решительно их друг другу уподобляет, дабы чрез то, не говоря много, изобразить о них яснее свои понятия, или, лучше сказать, чтобы неизвестный или невидимый предмет представить через видимый вявь, или на лицо» (VII, 564).

Как известно, склонность Державина к изобразительному искусству проявилась еще в детские годы, когда он с увлечением предавался «между уроков денно и ночью рисованию» (VI, 416). В годы обучения в Казанской гимназии будущий поэт приобрел первый опыт сценических выступлений и «представлял на театре бывшие тогда в славе Сумарокова трагедии» (VI, 420). Позже, уже будучи зачисленным в Преображенский полк, Державин обнаружил намерение обучаться в Академии художеств, чему, однако, не суждено было осуществиться в полной мере. Тем не менее здесь, в Петербурге, он пристально вглядывается в величественные архитектурные и скульптурные сооружения столицы и пытается выра-

¹ «Поэзия как живопись» (лат.).

зить свои впечатления в поэтических образах. Вот, например, как молодой поэт регистрирует в стихах свои ощущения от поездки в Петергоф («На Петергоф», 1771):

Прохладная страна! места преузорчны!
Где с шумом в воздух бьют стремленья водоточны;
Где роскоши своей весна имеет трон,
Где всюды слышится поющих птичек тон,
Где спорят меж собой искусство и природа
В лесах, в цветах, в водах, в небесном блеске свода,
И словом, кто эдем захочет знать каков, –
Приди и посмотри приморский дом Петров.
(III, 255)

В этой компактной «пейзажной зарисовке» очевидно стремление автора сконцентрировать внимание на предметных деталях, символически выражающих идиллическое («эдемское») пространство (фонтаны, пение птиц, цветы, солнечное сияние) и передающих состояние созерцательного умирания. Однако поэтический образ этого пространства лишен черт индивидуальной и телесной выразительности. Словесные знаки, привлекаемые Державиным для передачи личного впечатления, полностью заимствованы из арсенала традиционной поэтической риторики. Вместе с тем, выстраивая в один суггестивный ряд визуальные и акустические компоненты, автор тяготеет к комплексному характеру художественной рецепции, что уже в ближайшем будущем станет одним из ведущих принципов державинской поэтической изобразительности.

Эта тенденция, в частности, ярко проявилась при создании неопубликованной при жизни поэта «Эпистолы к генералу Михельсону на защищение Казани» (1775). Как уже отмечалось, Державин не был непосредственным участником обороны Казани от войск Пугачёва и знал об этом событии лишь из уст очевидцев, тем более удивительной оказывается та степень описательной детализации и живописной выразительности, которую поэт демонстрирует в эпизоде пожара, полыхавшего в захваченном городе:

По мракам густость искр, как огненна река,
Поднявшись от земли, простерлась в облака.
Свирепый, страшный вихрь, верхи с домов хватая
И клубы пламенны чрез поприщи бросая,
Вия с углями прах, несет, курит и мчит
И дальни здания заветрит и палит.
Там грохот, треск и стук, где пламя проревает,

Здесь мгла и пыль и шум, где буря воздувает;
Там серный сильный зной, здесь смольный страшный жар;
Падения высот там слышится удар,
Здесь утлы храмины вмиг рушащимися зрятся,
Торжественны врата там в пепел свой валятся,
Там церкви Божии стихия не щадит:
Прекрасный город весь во пламени стоит!

(III, 321)

Эмоционально-смысловая задача данного дескриптивного фрагмента очевидна: поразить воображение читателя картиной ужасных разрушений как результатов деяний злобного «тирана» Пугачёва, который представлен в эпистоле исключительно в инфернальном контексте. Решение этой художественной задачи стимулирует предельная плотность визуально-акустической насыщенности, которая в сочетании с высокой динамикой изобразительного ряда должна была, по мнению автора, способствовать достижению эффекта максимальной убедительности. Как видно, словесный знак в данном эпизоде почти полностью соответствует своему значению, а это существенно снижает статус его условности, усиливает его иконический потенциал и тем самым ориентирует читателя на ракурс жизнеподобия. Следует отметить, что это один из немногочисленных образцов умозрительной «поэтической живописи» Державина; впоследствии он, как правило, предпочитал «писать с натуры».

Тесное сближение в конце 1770-х годов с участниками «львовского кружка» открыло перед Державиным новые творческие возможности. Именно с этого момента началось приобщение молодого поэта к обширной области искусства во всем многообразии его проявлений благодаря общению с ведущими художниками (Д. Г. Левицким, В. Л. Боровиковским, А. Н. Олениным и др.) и композиторами (Ф. М. Дубянским, Е. И. Фоминым, Д. С. Бортнянским, В. А. Пашкевичем, О. А. Козловским и др.) конца XVIII столетия. Под руководством «искушенных» литературных наставников (Н. А. Львова, В. В. Капниста, И. И. Хемницера и др.) он не только осваивает теоретические основы эстетики, изложенные в сочинениях Ш. Баттё, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо, Г. Э. Лессинга, В. Гецеля, И. Зильцера, И. Г. Гердера и др., не только знакомится с лучшими образцами мирового художественного искусства, но и постигает само искусство как целостную систему с присущими ей внутренними органическими связями, обусловленными единством цели творческого преобразования жизни в ее различных формах. Об этом, в частности, он позже выскажется в стихотворении «Оленину» (1804):

Пусть дух поэта сотворяет,
Вливает живописец жизнь,
А чувства музыкант вдыхает,
К образованию их отчизн.

(II, 497)

Постепенно в сознании Державина-поэта вырабатывается способность к «единой эстетической чувственности», которая сама по себе является необходимым условием создания «интегративной художественной реальности» (Тасалов, 1978, 23). Представление о бесконечном многообразии и динамичности жизненных явлений ставит поэта перед необходимостью поиска адекватных им форм индивидуальной выразительности. По мере накопления творческого опыта риторическое слово, которым оперировали русские лирики XVIII века для выражения идеи поэтического образа, вытесняется в творчестве Державина предметным словом, а сам образ обретает художественную плоть и эмпирическую осязаемость. Как справедливо замечает Т. В. Зверева, «именно *тектоническая напряженность видимого* отличает Державина от предшествующих поэтов» (Зверева, 2007, 176). Сознательный отказ от «парения» позволил державинскому лирическому субъекту максимально приблизиться к изображаемому явлению, увидеть его в деталях и оценить его пластическую неповторимость. Для реализации подобной субъектной позиции было уже недостаточно сугубо поэтических средств, поэтому восполнять их ограниченность приходилось из иной сферы искусства – живописи.

Общеизвестна тяга Державина к насыщенной колористике поэтического изображения. По справке исследователей державинской идиолектики (Дрыжакова, 1978, 97), «цветовое число» его лирики, выражающее отношение количества использованных цветообозначений к определенному объему текста, составляет 98 (для сравнения: сказок А. С. Пушкина – 74, художественной прозы Гоголя – 85). Цвет в поэтической картине мира концептуален. Он не просто создает необходимое условие для умозрительного восприятия предмета в его конкретной данности, а определяет его качественные и смысловые параметры. Так, например, в стихотворении «Осень во время осады Очакова», написанном в селе Зубриловка Тамбовской губернии в ноябре 1788 года, есть пейзажный фрагмент, обладающий достаточно насыщенной цветовой гаммой:

Уже румяна Осень носит
Снопы златые на гумно,
И роскошь винограду просит
Рукою жадной на вино.

Уже стада толпятся птичьи;
Ковыль сребрится по степям;
Шумящи красножелты листья
Разстались всюду по тропам.

(I, 224)

Характерно то, что колористический строй данного отрывка далеко выходит за рамки простой иллюстративности, а его мотивировка становится понятной лишь в общем контексте произведения. В частности, сочетание цветового эпитета «румяный» с сезонным явлением «осень», которое в тексте фигурирует дважды, на первый взгляд, вызывает недоумение, ведь осень в своей архетипической семантике – это время увядания, угасания жизни, период, предшествующий зимнему сну, оцепенению, смерти. Определение «румяный» как выражение полноты молодых сил, здоровья, бодрости скорее могло бы характеризовать весну, как это, например, демонстрирует В. К. Тредиakovский в оде «Вешнее тепло»: «Весна румяная предстала! / Возникла юность на полях...» (Тредиakovский, 1963, 356).

Однако державинская осень вопреки законам природы и стереотипным представлениям о них оказывается наполнена движением, изобилием, разнообразием, предчувствием перемен. Это противоречие обусловлено двумя взаимосвязанными факторами: природным, опосредованным зрительно-ассоциативными интенциями автора, и реально-историческим, выходящим за пределы эстетического контекста. Во-первых, осень – время промежуточное между летом и зимой, поэтому ковыль уже подернулся пеленой морозного налета, а опавшие листья уже «разстались всюду». Но ковыль у Державина «сребрится», «красножелты» листья шумят, а птичьи «стада толпятся», что в совокупности создает ощущение активной жизни, движения, радующих глаз наблюдателя. Кроме того, важно учитывать, что общий замысел стихотворения приурочен к военным событиям, связанным с предстоящим штурмом турецкой крепости Очаков, что было сознательно акцентировано автором в заглавии². Поэтому и «золотые снопы», и сбор «винограду», и следующие далее по тексту сцена охоты и крестьянского изобилия – все это предвестие богатой воинской жатвы на полях героических сражений. И именно потому «румяна Осень», которая воспринимается лирическим субъектом как залог «радости мира» (I, 229), дает полное основание ожидать новых, еще более

² В первоначальной редакции стихотворение имело название «Осень в Зубриловке».

обильных плодов. Так на пересечении личных впечатлений и внеэстетической рефлексии автора рождается образ, соединяющий в себе предметное и абстрактное, зрительное и умозрительное, вечное и ситуативное.

Следует иметь в виду, что державинская «говорящая живопись» не только использовала отдельные элементы, присущие иному виду искусства, но и последовательно привлекала его семиотический код для решения конкретных творческих задач. Нередко поэт использовал те принципы художественного миромоделирования, которые были традиционно закреплены в жанровых модусах изобразительного искусства (пейзаж, портрет, натюрморт и др.). Об этом, в частности, пишет Е. Я. Данько, автор фундаментального исследования «Изобразительное искусство в поэзии Державина» (1940): «Державин “писал” пейзажи, портреты, *intérieur*’ы и мертвую натуру. Он идеализировал натуру в той мере, в которой ее идеализировали современные ему живописцы. Следуя советам Дидро, он вскрывал символический смысл картин природы. Но все же в основе его “говорящей живописи” лежали зрительные впечатления от подлинных, реальных предметов, лежала работа над реальностью. Его “картины”, посвященные снеди, не уступают по силе красок фламандской живописи» (Данько, 1940, 192). Следует заметить, что именно Данько впервые серьезно и обоснованно поставила вопрос о синтетической природе творческого сознания Державина, а также выдвинула ряд смелых, но убедительных гипотез, касающихся атрибуции художественных претекстов целого ряда его поэтических рецепций, без учета которых не обходится сегодня ни одно серьезное научное исследование данной темы.

В целом можно констатировать, что на сегодняшний день проблема интермедиальных коммуникаций державинской поэзии и пластических искусств является предметом достаточно интенсивного научного обсуждения. Современные исследователи, как правило, сосредоточивают внимание на частных аспектах художественной изобразительности Державина, касающихся вопросов колористики, субъектной и образной организации его иконических текстов, определения их жанровой природы; стремятся к выявлению типологических соответствий его лирики различным видам искусства и др. (см.: Серман, 1974; Алексеенко, 1993; Уртминцева, 2000, 20–34; Смолярова, 2011 и др.).

Однако в поисках ответа на вопрос «что?» исследователи нередко забывают о постановке вопроса «как?». Как именно осуществляется непосредственный механизм взаимодействия различных по своей природе моделирующих систем, каковыми, в частности, являются поэзия и живопись, или как, говоря словами Ю. М. Лотмана, происходит «перенесение

в одну семиотическую сферу структурных принципов другой» (Лотман, 2000, 202)? Это, в свою очередь, логически подводит нас к другому не менее важному вопросу, который связан с проблемой адекватности выражения содержания текста одного языка средствами другого и возникновения в связи с этим новых смысловых отношений. Думается, что ответы на эти вопросы способен дать предметный анализ такого специфического явления державинской лирики, как *экфрасис*.

Говоря об экфрасисе, следует вспомнить определение Н. В. Брагинской, которое весьма точно выражает концептуальное зерно экфрастического дискурса и его «двойственную» сущность: «Мы называем экфрасисом, или экфразой, <...> только описания произведений искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, т. е. выступающие как тип текста, и описания, имеющие самостоятельный характер и представляющие собою некий художественный жанр» (Брагинская, 1977, 264). Вообще на фоне весьма возросшего в последние десятилетия интереса к проблеме экфрасиса в его теоретическом и прикладном аспектах приходится признать крайне скромный уровень исследованности указанного художественного феномена в творчестве Державина. Одной из весьма немногочисленных работ, имеющих отношение к заявленной проблеме, является монография М. Рубинс «Пластическая радость красоты» (2003). Однако в целом интересные наблюдения английской исследовательницы о характере державинского экфрасиса носят факультативный характер и не могут претендовать на полноту освещения данного вопроса.

Тем не менее сам Державин дает веский повод к постановке данной проблемы. Так, в одном из писем 1783 года, адресованном О. П. Козодавлеву в канун громкого успеха оды «Фелица», Державин полусуто сетует на свои «малые способности, данные <...> одною природою» и между прочим сообщает: «К несчастию, я для Фелицы сделался *Рафаэлем* [курсив мой. – Д. Л.]. Лавры ея, может быть, поблекнут под моими неискренними украшениями <...>. Рафаэль, чтобы лучше изобразить Божество, представил небесное сияние между черных туч. Я добродетели царевны противоположил моим глупостям. Не знаю, как обществу покажется такого рода сочинение, какого на нашем языке еще не было» (V, 369). Вполне очевидно, что за этим эпистолярно-игровым самоуничижением вовсе не случайно стоит сознательное автосоположение с именем великого художника Рафаэля Санти (1483–1520), которого культурная традиция XVIII века отметила эпитетом «божественный». Рафаэль воспринимался и самим Державиным не просто как талантливый живописец, но как «творец искусством естества» (I, 270), что было для поэта высшим

критерием гения в искусстве³. Уже отмечалось, что эта параллель «Рафаэль – Державин» была подхвачена и младшими современниками «певца Фелицы»⁴.

К числу ранних экфрастических опытов Державина относится стихотворение «Видение Мурзы» (1783), в котором, по справке самого автора, содержится «список с портрета покойной императрицы, писанного г. Левицким» (III, 604). Речь идет о картине Д. Г. Левицкого (1735–1822) «Екатерина II – Законодательница в храме богини Правосудия» (1783), по определению современного исследователя, «хрестоматийном примере классицизма в живописи» (Вачева, 1993, 34), который посредством комплекса аллегорических деталей и эмблематических атрибутов выражает идею просвещенной монархии. Полотно представляет собой «парадный» портрет императрицы, изображенной в полный рост и облаченной в белые атласные одежды, поверх которых ниспадает отороченная горностаем алая мантия, подвязанная пурпурной орденой лентой. На голове императрицы покоится лавровый венец, оплетающий скромную «гражданскую» корону. Изящным жестом она бросает на тлеющий алтарь маки, символизирующие спокойствие и сон. Лицо монархини осеняет улыбка, исполненная достоинства, милосердия и «благородной простоты». У ног ее державный орел с молниями в когтях восседает на законодательных фолиантах, выступая гарантом их неприкосновенности.

Фрагмент державинской оды, объемом в двадцать стихов, довольно подробно передает композиционный план картины, сохраняя ее эмблематический антураж, детали ситуативного и колористического решения:

Одежда белая струилась
На ней серебряной волной,
Градская на главе корона,
Сиял при персях пояс злат; <...>
Простертой на алтарь рукою
На жертвенном она жару
Сжигая маки благовонны,
Служила вышнюю Божеству.

(I, 162–163)

³ См. стихотворение «Изображение Фелицы» (1789) и комментариев к нему Я. К. Грота (I, 272).

⁴ Так, например, В. А. Озеров отзывался о Державине как о поэте, который: «...своим пером, смелым и животворным, представил природу в красотах ее и ужасе и царицу *киргизкайсацкой орд* изобразил кистью Рафаэля» (цит. по: II, 580).

В целом идея картины, сформулированная самим живописцем («е. и. в., сжигая на алтаре маковые цветы, жертвует своим покоем для общего покоя» I, 162), получает свое развернутое выражение в державинском поэтическом тексте и определяет смысловую основу образа Фелицы, явившейся взору лирического субъекта. Вместе с тем, реконструируя словесными средствами визуальный ряд картины, поэт расставляет смысловые акценты таким образом, что они вносят в текст новые, дополнительные значения, лишь в самых общих чертах представленные в оригинале. Так, фигура императрицы, «высветленная» на картине Левицкого за счет белого одеяния на темном фоне храма, у Державина предстает в ореоле небесного сияния, что еще более подчеркивает ее сакральную, «светоносную» природу:

Раздвиглись стены, и стократно
Ярчее молний пролилось
Сиянье вокруг меня небесно.

(I, 161)⁵

В результате сама ситуация последующего обращения «сошедшей со облаков жены» к безмятежному Мурзе приобретает инициальный характер и приобщает последнего к числу небесных избранников, наделенных особой поэтической харизмой и призванных вещать Истину смертным:

Сей дар богов лишь к чести
И к поученью их путей.

(I, 164–165)

Следует заметить, что данный сюжет впоследствии получит исключительно продуктивное развитие в русской романтической лирике и достигнет своего апогея в пушкинском «Пророке».

Комментируя державинское «Видение Мурзы», М. Рубинс отмечает: «Как многие писатели-“иконоборцы”, систематически разрушающие эстетическую дистанцию между означаемым и означающим составляющими знака путем их слияния, Державин извлекает изображение Екатерины из живописного контекста и идентифицирует его с самим прототипом» (Рубинс, 2003, 156). Следует уточнить, что здесь приходится говорить не только об извлечении образа из живописного контекста, но и вовлечении его в новый, в данном случае библейский, контекст, связанный с иной

⁵ Здесь уместно вспомнить строки из приведенного выше державинского письма: «Рафаэль, чтобы лучше изобразить Божество, представил небесное сияние между черных туч» (V, 369), многое объясняющие в характере замысла образа Фелицы.

культурной традицией, которая существенно расширяет его семантический диапазон. Еще более очевидно эта державинская установка обнаруживается в его последующих экфрастических текстах.

Вообще Державин, как правило, избегает давать точные отсылки к художественным первоисточникам своих стихотворных экфрасисов, что позволяет ему достаточно вольно интерпретировать живописные и скульптурные изображения, подчас соединяя или используя их лишь в качестве некой отправной точки развития собственного поэтического замысла. Так, например, по справедливому предположению Е. Я. Данько, при создании оды «На шведский мир» (1790) Державин вводит целый ряд изобразительных элементов, заимствованных им из монументального полотна Стефано Торелли (1712–1780) «Аллегория на победу Екатерины II над турками и татарами» (1772), которое, как считает исследователь, поэт мог видеть в доме гр. П. А. Румянцева-Задунайского (Данько, 1940, 196–198). Действительно, эти произведения сближает мотив триумфального шествия императрицы-победительницы (хотя и в связи с различными военными событиями). Кроме того, в композиционной структуре державинской оды обнаруживается диффузное наличие ряда деталей, играющих важную смысловую роль в творении итальянского живописца. В частности, поэт фиксирует возлагаемые небожителями «лавы на главе» монархини; величавую улыбку, озаряющую ее лицо; легкий розовый плащ, свободно развевающийся на ее плечах; изумленные взгляды подданных, пришедших встречать свою покровительницу; «светлый вельможей строй», сопровождающий своего венценосного вожда, и др.:

Ты шествуешь! – Воззри, царица,
На радостныя всюду лица,
На сонмы вкруг тебя людей!
Не так ли на тебя взирают,
Как нежную весну встречают
В одежде розовых зарей?

(I, 309)

Следует отметить, что многие из этих деталей характерны и для других работ Торелли, входящих в состав его «екатерининской иконографии» («Коронование Екатерины II 22 сентября 1762 года», «Екатерина II в образе Минервы, покровительницы искусств»), что само по себе не исключает возможность ориентации Державина на несколько живописных источников одновременно, находившихся в поле его зрения.

Вместе с тем изобразительный ряд в державинской оде, организованной в форме лирического обращения к монаршему адресату, очевид-

но, выполняет вспомогательную функцию и явно уступает место дидактической риторике, за счет чего происходит развоплощение иконических образов и утрата ими своей смысловой самодостаточности. Вообще, те атрибуты воинской доблести, которыми изобилует полотно Торелли (римские золотые латы и шлемы, в которые облачены полководцы из свиты императрицы, орденские ленты, георгиевские кресты, пленные, группа воинов, занятых разделом воинской добычи, и т. п.), Державиным остаются как бы незамеченными. Зато отчетливо акцентированы те образные элементы, которые свидетельствуют о благодеяниях и мудром попечительстве Екатерины, ведь в ней поэт видит не столько завоевательницу, сколько миротворицу, что закреплено в самом заглавии оды. И в этом смысле державинская Екатерина-Минерва значительно ближе тореллиевской к своему античному прообразу богини разума, покровительницы искусств и ремесел:

Прострешь ты животворны длани
На тяжкий земледельцев труд;
Отпустишь неимущим дани,
Да нивы и луга цветут;
Дохнешь в ветрила корабельны,
Пошлешь избытки рукодельны,
И реки злата и серебра
От Орма до Невы прольются...

(I, 310–311)

Приведенный фрагмент дает возможность указать на еще одно принципиальное, так сказать, временное расхождение державинского текста с его источником. Как видно, здесь (да и фактически во всей оде) налицо безусловное доминирование глаголов в форме будущего времени, задающих соответствующий ракурс видения центральной фигуры изображения. И если на картине Торелли запечатлен текущий момент величия и славы русской монархии, контекстуально обусловленный мифологическими атрибутами героики прошлого, то у Державина это событие квалифицируется как своего рода залог ее созидательной и миротворной деятельности, потенцированный на перспективу.

Подобная авторская установка на «вольную» трансформацию произведения-источника характерна и для ряда других экфрастических текстов Державина («Любителю художеств», «Амур и Психея», «Развалины», «Рождение красоты», «Геркулес» и др.). Особого внимания в этом ряду заслуживает лирическая кантата «Персей и Андромеда» (1807), написанная в связи с крупным сражением русских и французских войск 26–27 ян-

варя 1807 г. при городке Прейсиш-Эйлау в Восточной Пруссии. Данное сражение, в результате которого, по словам Я. К. Грота, «обе воевавшие стороны приписали себе победу» (II, 612), было воспринято русским обществом как поворотный пункт в войне с Наполеоном и начальный этап освобождения Европы, что и нашло непосредственное отражение в державинской «кантате на победу Французов Русскими»⁶.

Как известно, мифологический сюжет спасения Андромеды Персеем (как правило, через посредство «Метаморфоз» Овидия) был чрезвычайно популярен в мировом изобразительном искусстве. В XVIII веке работы целого ряда европейских мастеров становятся достоянием частных коллекций и дворцовых музеев России. Размышляя о составе живописных источников, находившихся в поле зрения Державина и, по всей видимости, учтенных им при создании его кантаты «Персей и Андромеда», Е. Я. Данько называет ряд одноименных полотен работы П. П. Рубенса (1577–1640), А. Падованино (1588–1649), Ф. Вувермана (1619–1668), Ш. А. Ванлоо (1705–1765), А. Р. Менгса (1728–1779) и др. При этом исследователь резюмирует: «В “живописи” Державина налицо – сила красок, богатство светотени, драматизм действия и экспрессивность образа Андромеды. Картина Рафаэля Менгса, очевидно, не оказала влияния на эту “живопись”. Персей Менгса – спокойно величав, Андромеда – изящно меланхолична, форма господствует над колоритом. Кокетливые и трогательные “Андромеды” стиля рококо так же далеки от “живописи” Державина. Но “Андромеда” Рубенса, которую поэт мог видеть в копии или в офорте, очень близка образу державинской “Андромеды”» (Данько, 1940, 219). Признавая доводы Е. Я. Данько убедительными, считаем возможным указать еще на один важный нюанс, до сих пор остававшийся незамеченным исследователями.

Композиция державинской кантаты отчетливо делится на две части, которые условно могут быть определены как «иконическая» и «комментирующая». В первой содержится аллегорическая иллюстрация мифа о победе Персеем дракона и освобождении из плена Андромеды. Вторая часть представляет собой поэтическую мотивировку данной аллегории, которая непосредственно проецирует ее на современную политическую ситуацию и тем самым устанавливает связь с внеэстетическим контекстом:

⁶ Именно такое «жанровое» определение содержится в черновой рукописи стихотворения (II, 612).

Не зрим ли образа в Европе Андромеды,
Во Россѣ бранный дух, Персея славны следы,
В Губителе мы баснь живаго Саламандра⁷,
Ненасытима кровью?
Во плоти божества – могуща Александра?

(II, 616)

Первая часть стихотворения, в свою очередь, состоит из ряда последовательно сменяющих друг друга «картин», наиболее значимой из которых по объему и по изобразительной насыщенности является сцена сражения Персея со «зверем». В этой связи следует заметить, что все указанные Е. Я. Данько полотна европейских живописцев фиксируют так сказать финальный этап мифологического события, когда дракон уже сражен Персеем, а освобожденная Андромеда исполнена чувством благодарности к своему спасителю. Исключение составляет лишь картина Шарля-Андре Ванлоо «Персей и Андромеда» (1735–1740), с середины 1770-х годов (и по сей день) находящаяся в коллекции Эрмитажа. На этой картине запечатлен собственно эпизод сражения Персея с драконом, близкий к своей неизбежной развязке. Под натиском героя дракон уже частично повержен в морскую пучину, в его налитых кровью глазах застыло отчаянье и обреченность. Но он продолжает яростно сопротивляться, что подчеркивают усеянная рядами острых клыков и широко распахнутая пасть, раскинутые по сторонам перепончатые лапы в обрамлении страшных кривых когтей и длинный извивающийся хвост. Над ним вознесенный крылатыми сандалиями и крылатым шлемом Персей своим коротким изогнутым мечом готовится нанести решающий удар. Герой полностью сконцентрирован на осуществлении этого кульминационного рывка, поэтому все видимые части его тела напряжены до предела. Андромеда находится в непосредственной близости от поединка и с содроганием наблюдает за его ходом.

В мифологическом фрагменте державинского текста этот эпизод также занимает ключевое место и насыщен целым рядом изобразительных элементов, тесно перекликающихся с полотном Ванлоо:

Уж чувствует дракон, что сил его превыше
Небесна воя мочь:
Он становится будто тише
И удаляется коварно прочь;

⁷ Здесь: Наполеона.

Но, кольцами склubyясь, вдруг с яростию злою,
О бездны опершись изгибистым хвостом, <...>
Бросается, – и вспять от молний упадает
Священного меча.

(II, 615)

Державин очень точно улавливает общую характерную для картины установку на динамическую организацию визуального ряда. В позе каждого из участников события у Ванлоо ощущается напряженное движение, которое сообщается и всем фоновым образам (морю, кустарнику на скале, облакам), и поэт передает это ощущение до предела взвинченной динамики обилием глагольных форм, разнообразием и быстрой сменой ритмических и интонационных рисунков.

Вместе с тем Державин максимально использует изобразительный потенциал экфрасиса, демонстрируя при этом незаурядную словообразовательную изобретательность, в особенности при создании образа дракона, представленного, как и у Ванлоо, крупным планом:

Стальночешуйчатый, крылатый,
Серпокогистый, двурогатый,
С наполненным зубов-ножей, разверзтым ртом,
Стоящим на хребте щетинным тростником,
С горящими, как уголь, кровавыми глазами,
От коих по водам огонь стелется струями,
Между раздавленных воспенных валов,
Как остров между стен, меж синих льда бугров
Восстал, плывет, на брег заносит лапы мшисты,
Колеблет холм кремнистый.

(II, 613–614)

Однако говорить о полном семантическом тождестве стихотворения Державина и картины Ванлоо не приходится. Во-первых, на полотне французского художника запечатлен лишь один (хотя и наиболее важный) эпизод мифологического сюжета, в то время как Державин не просто разворачивает его во временной перспективе, неподвластной живописному источнику, но и наполняет существенно новым, металитературным содержанием, связанным с общей идеей стихотворения. Кроме того, есть целый ряд детальных несовпадений, «допущенных» поэтом по отношению к картине Ванлоо, но вполне соответствующих другим возможным источникам («конь крылатый» у Менгса, «Музы и Нимфы» у Рубенса и др.).

Все это дает основание предположить, что державинский экфрасис, входящий в структуру кантаты «Персей и Андромеда», имеет поливалентную, комплексную природу, т. е. восходит к ряду различных художественных претекстов. В этой связи важными представляются наблюдения А. О. Дёмина, обнаружившего не только литературные, но и театральные источники державинского стихотворения, в результате чего исследователь приходит к выводу: «В образном строе кантаты Державина “Персей и Андромеда” отразились не только впечатления поэта от живописи Рубенса, как это было указано Е. Я. Данько, но и его театральные впечатления 1790–1800 годов, в частности, от оперы Дж. Сартти “Андромеда” (1798 г.) и мелодрамы А. Я. Княжнина “Андромеда и Персей” (1802)» (Дёмин, 1999, 46). Приведенное суждение и круг подтверждающих его аргументов выглядят достаточно убедительными, учитывая то, что «Персей и Андромеда» отнюдь не единственный пример экфрастической трансформации театральной или хореографической постановки в поэтической практике Державина (см. «Любителю художеств», 1791; «Праздник воспитанниц девичьего монастыря», 1797; «Русские девушки», 1799; «На пастуший балет», 1804; «На балет Зефир и Флора», 1808 и др.).

Размышляя о природе интермедийных контактов литературы и пластических искусств, Н. А. Дмитриева отмечает: «Речь не эквивалентна чувственно воспринимаемым вещам, но эквивалентна их переработке в сознании; на этом, собственно, и строится поэтика художественной литературы» (Дмитриева, 1978, 49). Державинский экфрасис в кантате «Персей и Андромеда» как раз и является наглядным примером того, как творческое сознание поэта включает в отношения синтеза структурные компоненты сразу нескольких различных знаковых систем, порождая при этом новые контекстные и смысловые значения.

Вместе с тем есть в поэтической практике Державина случаи, когда в решении задач междисциплинарного творчества он идет прямо противоположным путем, стремясь максимально сохранить основную идею первоисточника и остаться в пределах его контекстуального поля. Но и здесь неизбежно происходит остранение исходной модели, благодаря чему державинская экфраза либо вообще утрачивает свою иконическую основу, либо существенно отклоняется от ее структурных принципов.

Таковым, например, является стихотворение «Фальконетов Купидон» (1804), отсылающее самым названием к скульптурному изображению Э. М. Фальконе (1716–1791) «Грозящий Амур» (1755–1757), авторскую копию с которого Державин неоднократно видел в коллекции кн. А. А. Безбородко (ныне находится в Эрмитаже). Здесь поэт приходит

к исключительно оригинальному художественному решению, словесными средствами реализуя тот содержательный потенциал, который имплицитно был заложен скульптором в его создание. Прислонив указательный палец правой руки к лукаво улыбающимся губам и осторожным движением левой руки доставая стрелу из лежащего у его ног колчана, мраморный Амур Фальконе как бы предостерегает каждого от необдуманных любовных забав, косвенно намекая на необратимость их последствий.

На основе этого мотива Державин разворачивает полноценный авантюрно-игровой сюжет, где участником эротических походов становится сам лирический субъект, представший в роли «анакреонтического старца». Особенность этого сюжета заключается в том, что его основные этапы осуществляются во сне, благодаря чему происходит композиционно-ситуативный хиазм: «ожившая», говорящая статуя и неподвижный (спящий) герой⁸. Несмотря на то, что поэт имеет дело, казалось бы, с одним из наиболее статичных видов искусства (скульптура), его достаточно компактный экфрастический дискурс отличается стремительным движением и событийной динамикой, присущими жанру авантюрных походов: ночное появление Амура – тайный поход на свидание – поимка и разоблачение неудачливого любовника. Пробуждение от сна знаменует возврат не только к условной реальности, но и к самому источнику лирического переживания. Любопытно то, что, даже представ в своем первоизданном облике мраморной статуи, Амур не утрачивает способность говорить:

Сна однако столь живаго
Голова моя полна;
Вижу в мраморе такого
Точно Купидона я.
«Не шути, имев грудь целу»,
Улыбаясь он грозит:
«Вмиг из тула выну стрелу»,
Слышу, будто говорит.

(II, 514)

Все это свидетельствует о том, что идеи синтеза искусств оказались исключительно продуктивными на пути творческих исканий Державина и получили масштабное выражение в его поэтической практике. Будучи

⁸ Как известно, подобным поэтическим метаморфозам подверглось позднее и другое скульптурное творение Фальконе – его «Памятник Петру I» в поэме А. С. Пушкина «Медный всадник».

последовательным сторонником пластических форм как эффективного средства словесной выразительности, поэт «прилежно брал уроки» иконоческой риторики у мастеров живописи и скульптуры, наибольший авторитет среди которых он признавал за Рафаэлем. Это привело к тому, что экфрасис стал для Державина одной из числа наиболее адекватных форм междисциплинарной интеграции и выступал в качестве «мостика», непосредственно соединяющего поэзию с другими видами искусства. Важно учитывать то, что механизмы этой интеграции он представлял себе именно как процесс *взаимодействия*, на что указывает державинский опыт создания своего рода метаэкфрастических текстов («Изображение Фелицы», «К Анжелике Кауфман», «Варюше», «Тончию», «Оленину» и др.), в которых содержатся (пусть даже и условно) словесные «плановые эскизы» будущих живописных и скульптурных изображений.

Так или иначе, но в своей интемедиальной практике Державин никогда не ограничивался межсемиотическим переводом одной системы языка в другую, но непременно созидал новую художественную реальность, существенно отличающуюся от исходной и отмеченную чертами его яркой творческой индивидуальности. В этом проявилась подлинно диалогическая природа его художественного мышления.

Державин и музыкальная культура его времени

Творчество Г. Р. Державина приходится на период весьма интенсивного развития русской музыкальной культуры (становление национальной композиторской школы, формирование жанровой системы светского музыкального искусства, профессионализация композиторской и исполнительской деятельности и т. п.), оказавшегося следствием целенаправленного освоения европейского творческого опыта. В то же время открытие новых выразительных возможностей, усвоенных на Западе, не только не умалило роли достижений отечественной музыки, но, напротив, позволило дать им адекватную оценку, которая в свою очередь повлекла за собой бурный рост интереса к национальному (главным образом – фольклорному) наследию. Именно на пересечении двух традиций и происходило формирование русской музыкальной культуры Нового времени.

Следует заметить, что динамичное развитие отечественной музыки было обусловлено общей тенденцией роста авторитета искусства в русском общественном сознании XVIII века, развивавшейся в соответствии с эстетическими установками эпохи Просвещения. Идеологи просветительства рассматривали искусство как действенный и эффективный фактор формирования гражданских и нравственных добродетелей человека. В своих

публичных манифестациях они неизменно акцентировали мысль о его созидательной, личностнообразующей миссии, формулировали те этические задачи, без решения которых не мыслилась реализация его эстетического потенциала. На это, в частности, указывал А. П. Сумароков в «Слове на открытие Императорской Санктпетербургской Академии художеств» (1764), размышляя о содержании художественных образов: «Хотя они и вымышлены, служат познанию естества, подражанию великих дел, отвращению от пороков, и всему тому, чего человечество к исправлению требует: и не редко больше они имеют успеха, нежели проповедуемая Мораль» (Сумароков, 1787, II, 261).

Тем не менее в ряду других видов «изящных искусств» музыка занимала специфическое место в силу своего «прикладного» статуса. Долгое время, вплоть до середины XVIII века, ей отводилась в основном репрезентативная функция. Она выступала в качестве звукового оформления государственных церемоний и массовых праздников, эстетизировала досуг аристократии, сопровождала церковно-обрядовые ритуалы и т. п. (Огаркова, 2004). Однако уже к концу столетия благодаря бурным темпам общекультурного развития роль музыки возросла настолько, что в итоге произошла настоящая *«перестройка музыкально-поэтического слуха целой нации»* (Кириллина, 2003, 172).

Эпоха Просвещения породила и особый тип культурного деятеля, который не только остро осознавал свою личную ответственность за результаты развития отечественного музыкального искусства, но и активно участвовал в его формировании. В кругу тех, кто непосредственно содействовал становлению русской музыкальной культуры Нового времени, особое место принадлежит Г. Р. Державину, при жизни которого, по словам Т. Н. Ливановой, «прошел весь путь русской оперы до Верстовского, выдвинулась русская композиторская школа и родились новые музыкально-поэтические жанры» (Ливанова, 1952, I, 151).

Как известно, первый опыт приобщения Державина к музыке состоялся в период его обучения в Казанской гимназии, где, по его собственным воспоминаниям, наряду с другими предметами обучали «танцованию, музыке, рисованию и фехтованию» (VI, 419). Биограф поэта Я. К. Грот в связи с этим уточняет: «В гимназии между прочим учили музыке, и преподавателя его звали Орфеевым. У Державина явилась охота играть на скрипке, но обстоятельства не позволили развиться этому таланту» (VIII, 52). Тем не менее данные «обстоятельства» не стали препятствием на пути развития музыкальных интересов Державина. Даже будучи рядовым Преображенского полка и проживая в казарме, где он не мог полноценно «упражняться по тес-

ноте комнаты ни в рисовании, ни в музыке», будущий поэт не утратил тяги к искусствам, так как «сильную имел к ним склонность» (VI, 427).

Реальная возможность удовлетворять свои музыкальные запросы впервые появилась у Державина только во второй половине 1770-х годов, когда после участия в подавлении Пугачевского бунта он вышел в отставку и поселился в Петербурге. Получив от императрицы имение в Белорусской губернии и определившись на службу в Сенат, поэт с головой погрузился в культурную жизнь столицы. В это время он регулярно посещает концерты, держит в поле зрения текущий театральный репертуар (VIII, 260). Характерно и то, что одна из первых его встреч с будущей женой Екатериной Яковлевной Бастидон, впоследствии охотно разделившей его музыкальные увлечения, произошла в театре (VIII, 242).

Именно в этот период появились наиболее ранние поэтические сочинения Державина, предназначенные для вокального исполнения и объединенные в рукописной тетради «Песни, сочиненные Г..... Р..... Д.....». Из 19 текстов, составляющих ее основу, большая часть не была напечатана при жизни поэта и, по всей видимости, воспринималась им как плоды ученической версификации. Эти стихотворные опыты относятся к жанру «любовой песни», широко распространенному в поэтической практике второй половины XVIII столетия. Наглядным примером данного вида песенной лирики может служить стихотворение «Разлука», датированное Я. К. Гротом 1776 годом и дважды опубликованное при жизни поэта⁹. По содержанию, стилю и метрической структуре здесь явственно ощутимо влияние песенно-элегической лирики А. П. Сумарокова и поэтов его школы. В форме лирического монолога Державин воссоздает традиционный сюжет расставания возлюбленных, делая акцент на выражении чувства тоски и безысходности:

Обливаюсь слезами,
Скорби не могу снести;
Не могу сказать словами –
Сердцем говорю: прости!

(I, 28)

В основе лирического переживания данного стихотворения не столько индивидуальное, лично пережитое событие, сколько дань литературной традиции, своего рода стремление постичь выразительные возможности популярного жанра. Поэтому «Разлука» насыщена устойчивыми риторически-

⁹ Впервые отдельно (Московский журнал, 1792, февр., 167), вторично в составе театрализованного представления «Добрыня» (Державин, 1808, IV, 197).

ми фигурами, условно-поэтическими клише («неизбежный рок», «стенание жестокое», «нету силы, нету мочи» и т. п.), придающими песне отвлеченный характер. Следует заметить, что и в дальнейшем любовно-песенная лирика не стала приоритетным явлением державинского творчества, хотя целый ряд его стихотворений данного жанра были положены на музыку известными композиторами рубежа XVIII–XIX веков¹⁰. Однако уже здесь, в числе наиболее ранних опытов Державина, проявились тот образный лаконизм и та высокая степень сюжетной динамики, которые стали ведущими стилевыми приметам его зрелой лирики.

К этому же времени относится обращение Державина к сфере торжественного песнопения. В 1777 году в Петербург была доставлена отлитая из бронзы фигура памятника Петру I Э. М. Фальконе («Медный всадник»), официальное открытие которого состоялось в 1782 году. В канун этого события Державин написал две песни, непосредственно к нему приуроченные и масштабно представляющие личность и созидательные деяния первого русского императора. Образ Петра в стихотворениях «Петру Великому» и «Монумент Петра Великого» (1776) предельно величествен, монументален, но складывается он из сочетания присущих личности самого монарха противоречивых индивидуальных качеств, которые, вступая во взаимодействие, подчеркивали его оригинальность и усиливали эффект эмоционального впечатления:

Как Бог, великим провиденьем,
Он все собою озирает;
Как раб, неслыханным раченьем,
Он все собою исполнял <...>
Его младенчески забавы
Родили громы наконец <...>
Лучи величества скрывая,
Простым он воином служил <...>

(I, 31–32)

Очевидно, оба этих стихотворения создавались как песни, что предполагало их вокальное исполнение. Именно так («песни Петру Великому») они квалифицируются в рукописях поэта и в издании 1798 года (Державин, 1798, 41–50). Здесь Державин последовательно придерживается куплетной формы построения текста, причем при каждом двухстишном припеве фигурирует авторская пометка «Хор». Интонационный строй

¹⁰ Например: «Амур и Психея» (1793) – В. А. Пашкевичем, «Из Сафо» (1797) – А. Бюланом, «Лизе. Похвала розе» (1802) – С. Р. Нейкомом и др.

4-стопного ямба вполне адекватен торжественному содержанию текста, что придает ему гимновый характер. Важно отметить и то, что в данном случае авторские ожидания Державина как поэта-песенника оказались в определенной мере оправданы, ибо, по его собственной справке, «песнь сия [«Петру Великому». – Д. Л.] была в великом употреблении в ложах у масонов, почитающих память Петра В.» (III, 636).

Уже в этих ранних музыкально-поэтических опытах Державина ярко проявилась характерная особенность его авторской манеры. Он редко писал подтекстовки, т. е. стихи на готовую музыку. Как правило, сначала появлялся державинский текст, а уже после на него композитором создавалась музыка. Более того, многочисленные авторские пометы в черновых и печатных вариантах, а также примечания в автокомментариях¹¹ свидетельствуют о том, что еще на этапе сочинения стихотворного текста поэт заранее *слышал* то, как его произведение будет звучать в вокальном и инструментальном сопровождении. На это, в частности, указывает Т. Н. Ливанова: «Вероятно, Державин представлял себе в данных случаях *живую перекличку голосов* [здесь и далее курсив Т. Н. Ливановой. – Д. Л.], как бы введенную в *музыкальные рамки*. Слышал он все это для себя с полной ясностью, ибо обладал превосходным *слуховым воображением*» (Ливанова, 1952, I, 168).

Органичному усвоению идеи синтеза искусств во многом способствовали тесные творческие и дружеские контакты Г. Р. Державина с Н. А. Львовым. Будучи человеком широких эстетических запросов и серьезной искусствоведческой эрудиции, Львов, которого современник по праву определяет как «любимое дитя всех художеств, всякого искусства» (Львов, 1994, 366), активно участвовал в литературном и музыкальном образовании своего товарища, а впоследствии родственника. Можно с уверенностью утверждать, что именно благодаря Львову Державин смог привести в определенную систему свои пока еще во многом стихийные музыкальные интересы и склонности.

Эти склонности достаточно ярко проявились в период его губернаторства в Олонецком (1784–1785), а затем и в Тамбовском наместничествах (1786–1788). Так, находясь в Петрозаводске и посвящая много времени решению хозяйственных вопросов, Державин тем не менее уделял серьезное внимание развитию музыкальной культуры губернского

¹¹ Так, например, в комментариях «Объяснения» по поводу стихотворения «Лизе. Похвала розе» Державин указывает: «Музыка должна быть для гитары и разложена так, чтоб после каждого куплета были припевом сии четыре стиха: “Лиза, друг мой милый, юный...”» (III, 719).

центра. По справке Е. М. Эпштейна, он «хотел создать в городе школу “городовой музыки” и с этой целью отправил в Петербург музыканта-любителя Аверьянова для закупки инструментов и струн “для городской здешней музыки”. Предполагалось расширить и имевшийся в городе струнный оркестр, в котором было 11 человек» (Эпштейн, 1987, 45). Не все задуманное Державин успел реализовать, но примечателен сам факт его стремления приобщить провинциальный центр к достижениям современного музыкального искусства.

Еще более энергичные культуртрегерские инициативы поэт-губернатор предпринимает в Тамбове. Помимо решения проблем, связанных с архитектурной реконструкцией города, развитием промышленного производства, регламентацией административного документооборота и т. п., за короткий срок пребывания в должности Державину удалось осуществить ряд очень важных мероприятий, имеющих ярко выраженный просветительский характер. Благодаря активной поддержке губернатора в Тамбове была учреждена одна из первых «вольных» типографий в провинции, где издавалась газета «Губернские ведомости», печатались книги художественного и общеобразовательного содержания. В 1786 году по инициативе Державина были открыты Главное народное училище в Тамбове и малые народные училища в уездах, а в 1787 году по проекту итальянского архитектора Лукини было осуществлено строительство специального здания для городского театра (см.: Мечковская, 2006).

К созданию музыкальной среды в Тамбове Державин подошел со всей ответственностью. Он вызвал из Петрозаводска талантливого капельмейстера И. И. Аверьянова, чтобы тот «учил городовую музыку» (V, 644), распорядился о создании при народном училище певческого класса, регулярно выписывал из Петербурга музыкальные инструменты и ноты (V, 622). При этом Державин не упускал возможности внимательно следить за музыкальными и театральными новинками столицы (V, 567).

Однако подлинным центром средоточия культуры в эти годы стал его собственный дом, о чем позже в своих «Записках» поэт напишет: «У губернатора в доме были всякое воскресенье собрания, небольшие балы, а по четвергам концерты, в торжественные же, а особливо в государственные праздники – театральные представления, из охотников, благородных молодых людей обоего пола составленные. Но не токмо одни увеселения, но и самые классы для молодого юношества были учреждены поденно в доме губернатора, <...> например, для танцевального класса назначено было два дни в неделю после обеда, в которые съезжались молодые люди, желающие танцевать учиться. <...> Тут рисовали и шили,

которые повзрослее, девицы для себя театральное и нарядное платье по разным модам и костюмам, также учились представлять разные роли» (VI, 579–580).

Именно здесь, на сцене домашнего театра 28 июня 1786 года Державин дебютировал как драматург, сценарист и режиссер, когда силами любительской труппы было представлено театральное действо «Торжество восшествия на престол императрицы Екатерины II», приуроченное к приезду тамбовского и рязанского наместника И. В. Гудовича. Праздничная феерия носила аллегорический характер и была синтетической по форме. Она включала в себя танцевальные шествия (кадрили), приветственную декламацию, эмблематические сцены, воссоздающие ряд сюжетов античной мифологии и обрамленные светом праздничной иллюминации. Музыкальный апофеоз праздника составил хор «Гимн Богине», стихи которого Державиным «соображены были с музыкою г-на Паизиэлло» (IV, 2).

Еще более масштабно 24 ноября 1786 года прошла постановка «Пролога в одном действии с музыкою, на открытие в Тамбове театра и народного училища, представленного благородным обществом в день тезоименитства императрицы Екатерины II», музыка к которому была написана местными музыкантами Л. С. Журавченко и Х. Ф. Раупахом. На фоне предшествующего державинского театрального сочинения «Пролог» выгодно отличался разнообразием сценических и музыкальных форм. Он имел оригинальную композиционную структуру, включающую последовательный сценарный ход, сочетание сольных и хоровых партий, декламационных, речитативных и кантиленных фрагментов, ряд оркестровых увертюр, тщательную подборку декораций и костюмов. Сюжет «Пролога» аллегорически выражал просветительскую идею преобразования «дикого леса» провинции в «храм просвещения» посредством воздействия образования и искусств, воплощенных в образах «Гения», «Мельпомены» и «Талии». Важно то, что особое значение отводилось здесь не только поэтическому тексту, но и музыкальному сопровождению, которое должно было, по замыслу автора, не ограничиваться сугубо фоновой функцией, но играть акцентирующую смысловую роль. Факт семантизации музыкального ряда веско удостоверяют державинские ремарки, нередко встречающиеся в тексте «Пролога»: «Музыка симфонию своей изображает неустройство стихий» (IV, 9), «Музыка соответствует ему [восходящему солнцу. – Д. Л.] радостными и великолепными тонами» (IV, 10), «Во все сие явление музыка, подобно раздающемуся эху, отзывается возглашением Гения и ответам мальчиков» и т. п. С полным правом можно квалифи-

цировать «Пролог... на открытие в Тамбове театра и народного училища» как первый подступ Державина к оперному творчеству.

Намерение создать любительский театр в доме губернатора и открыть театр в городе наглядно обнаружило такую особенность творческой личности Державина, как стремление к *театрализации* и склонность к *театральности*. Выше уже отмечалось, что тяга к «переодеваниям», к авторским амплуа (маскам) была свойственна Державину и в области лирической поэзии на протяжении всей его творческой деятельности, чем объясняется нарочитая жанровая неоднородность и неканоничность державинского поэтического наследия. Автору «Бога» и «Фелицы» были узки рамки представлений о лирике как об исключительно субъективной форме выражения жизненного содержания, поэтому он энергично и целенаправленно искал в поэзии пути *синтеза* различных видов искусств (поэзия + музыка + живопись + скульптура = театр), способных привести его к полновесному, широкоаспектному представлению о жизни.

По возвращении в Петербург в 1789 году Державин вновь становится активным участником столичной музыкальной жизни. С чувством профессиональной заинтересованности он активно посещает драматические спектакли, концерты, оперные и балетные представления. Укрепляются его связи с членами «львовского» кружка, состав которого к этому времени пополняют И. М. Муравьев, А. А. Мусин-Пушкин, А. М. Бакунин, А. Н. Оленин, И. И. Дмитриев и др. Именно здесь, в кругу единомышленников, которые, по словам Г. А. Гуковского, видели свою задачу «в возрождении истинной “естественности” в литературе и, отчасти, в приближении ее к народно-песенной стихии» (Гуковский, 2001, 196), принципиально уточняются эстетические приоритеты и музыкальные вкусы самого Державина.

Как известно, рубеж XVIII–XIX веков характеризуется активным ростом интереса к национальной истории и народной культуре. Зримым выражением этого интереса стали многочисленные публикации песенного фольклора: «Собрание разных песен» (1770–1774) М. Д. Чулкова, «Собрание русских простых песен с нотами» (1776–1778) В. Ф. Трутовского, «Собрание народных русских песен с их голосами» (1790) И. Г. Прача, «Российская Эрата» (1792) М. И. Попова, «Карманный песенник» (1796) И. И. Дмитриева и др. Составители и издатели этих сборников, как правило, руководствовались стремлением сохранить национальное песенное достояние и возбудить в русском читателе патриотические чувства. Н. А. Львов, написавший предисловие к сборнику Прача, в частности, отмечает: «Не знаю я, какое народное пение могло бы составить столь

обильное и разнообразное собрание мелодических содержаний, как российское. Между многих тысяч песен нет двух между собой очень похожих, хотя для простого слуха многие из них на один голос кажутся. Можно себе вообразить, какой богатый источник представит собрание сие для талантов музыкальных» (Львов, 1994, 315).

Повышенный интерес к народной песне был присущ и Державину, и не только как слушателю. В его творческой копилке насчитывается более десятка стихотворений, созданных в песенно-лубочном стиле и органично передающих саму суть народного мироощущения («Разные вина», 1782; «Заздравный орел», 1795; «Зима», 1805; «Пирушка англичан в Петербурге», 1805 и др.). Это подтверждается тем фактом, что целый ряд державинских застольных и воинских песен, положенных на музыку известными русскими композиторами, вошел в широкий культурный обиход и стал неотъемлемой частью народно-исполнительского репертуара. Так, например, «Кружка» (1777, муз. В. Ф. Трутовского), по определению самого поэта «застольная песнь граждан» (III, 720), долгие годы имела шумный успех среди офицеров Преображенского лейб-гвардии полка, в котором служил сам Державин (III, 730). Устойчивую популярность песни обеспечила та энергия «онтологического оптимизма», которая проявляется в сочетании эмоционально-восторженного переживания полноты бытия и мажорно-праздничной музыкальной фактуры, убедительно передающей атмосферу пиришественного экстаза:

Бывало, дольше длился век,
Когда диет не наблюдали;
Был здоров и счастлив человек,
Как только пили да гуляли.
Давно гулять и нам пора,
Здоровым быть
И пить:
Ура! ура! ура!

(I, 47)

Как справедливо отмечает Я. И. Гудошников, ««Кружка» оказала воздействие на поэтов последующих эпох и особенно на Дениса Давыдова. Но Державин положил начало этим стихотворением для важного и редкого явления в русской поэзии – создания новых литературных символов общенародного звучания. «Кружка» стала символом русского национального веселья» (Гудошников, 1993, 44). А песня «Пчелка» (1796) счастливо разделила судьбу всех фольклорных произведений: вот уже более двух столетий она пользуется необыкновенной популярностью в кру-

гах донского и кубанского казачества, хотя первозданный державинский текст и музыка О. А. Козловского претерпели существенные метаморфозы и в настоящий момент бытуют «в вариантах»¹².

Тем не менее основное направление музыкально-поэтических интересов Державина было все же связано с «официальной» и светской жизнью русского общества. Определение на службу в должности статс-секретаря императрицы (1791), а позднее – сенатора (1793) и президента Коммерц-коллегии (1794) способствовало его вхождению в круг столичной аристократии, среди которой было много меценатов и ценителей «изящных искусств» (А. А. Безбородко, Е. Р. Дашкова, П. А. Зубов, Л. А. Нарышкин, Г. А. Потёмкин, Н. Б. Юсупов и др.), имеющих в собственном распоряжении камерные оркестры и артистические труппы. Личное знакомство и общение с многими из них существенно расширяло искусствоведческий кругозор поэта и стимулировало его творческие импульсы.

В частности, в 1791 году он создал стихотворение «Любителю художеств», которое было посвящено А. С. Строганову и исполнено на музыку Д. С. Бортнянского в доме графа. Сочинение Державина представляет собой яркий образец кантатной формы, обладающий довольно сложной ритмомелодической и интонационной структурой. Тематически кантата делится на пять частей: 1) призывание и явление Эрато, музы любовной поэзии; 2) характеристика самого «любителя муз»; 3) явление муз, предводительствуемых Аполлоном; 4) триумф аполлонических сил, преодолевающих «мрак невежества»; 5) праздничное чествование покровителя муз. Каждая из них, в свою очередь, включает от двух до четырех различных по стиховому объему и метрическому рисунку строф. Характерно, что данный державинский текст вообще отличается чрезвычайно широким диапазоном ритмической структуры, основанной на чередовании строф, написанных четырех-, шести- и разностопным ямбом, трех- и четырехстопным хореем, логоздом, трехстопным дактилем, последовательность которых внешне спонтанна, но обусловлена внутренней логикой эмоциональных контрастов:

Я слышу вдалеке там резкий трубный зык;
Там бубнов гром,
Там стон
Валторн
Созвучно в воздух ударяет;

¹² В современном исполнительском репертуаре она широко известна под названием «Пчелочка золотая».

Там глас свирелей
И звонких трелей
Сквозь их изредка пробегает,
Как соловьиный свист сквозь шум падающих вод
(I, 368)

Благодаря этому кантата оказывается насыщена ритмической динамикой, быстрой сменой интонаций и настроений. Этому же способствует и разнообразие вокальной палитры: каждая строфа неизменно содержит авторские пометы «х» (хор) и «а» (ария); либретто предполагает чередование мужских и женских партий, частую смену тональностей.

Событийный ряд стихотворного текста весьма условен, однако это вполне компенсируют богатые возможности словесной звукописи¹³ и визуализации, которым Державин отводит роль значимых смысловых акцентов. Эмоциональное развитие кантаты достигает своего апогея в финале, знаменующем окончательное торжество «света искусств» над «мраком непросвещенности». Настроение безудержного восторга передается посредством изображения стремительного танца, в связи с чем Е. Г. Эткинд сообщает: «Для Державина плясовой ритм важнее, чем смысл, как и существование для него звуковое изображение действия, чем стилистическая организованность речи <...>. Музыкальное, песенное, плясовое начало берет здесь верх над смысловым» (Эткинд, 1973, 197).

Щелкайте громко перстами,
Черны глаза подводите,
Станом вы все говорите!
Фертиком руки вы в боки
Делайте легкие скоки,
Чобот о чобот стучите,
С наступью смелой свищите...

(I, 372)

Благодаря этой сознательной интеграции различных форм художественной выразительности наглядно проявляется стремление автора к эффекту театрализации, которое обнаруживается не только в процессе непосредственного исполнения, но и содержится в самой структуре художественного текста.

Живой интерес к кантатной форме Державин сохранил на протяжении всего своего творческого пути. В трактате «Рассуждение о лириче-

¹³ Например: «И гул глухой в глуши гудет» (I, 369), «Сыпьте в злость стрелы» (I, 371) и т. п.

ской поэзии, или Об оде» он характеризует кантату как сочинение, которое «не требует высокого парения и сильных выражений, приличных оде или гимну, и должна изображать просто, ясно, легко всякие умиленные, благочестивые, торжественные, любовные и нежные чувствования, в которых видно бы было более чистосердечия и страсти, нежели умствования и затей» (Державин, 1986б, 248). Здесь же он выделяет три ее основные разновидности: «канционетту (краткую оду), мотету (церковный гимн) и кантату (песнь благородную, нравоучительную)» (Там же, 246). В державинском музыкально-поэтическом наследии можно найти образцы всех трех жанровых модификаций. Ему легко удавались лаконичные и изящные кантатные опусы «на случай» («Кантата», 1789; «Песнь брачная чете порфирородной», 1793; «Амур и Психея», 1793; «На крещение великого князя Николая Павловича», 1796 и др.); большим успехом у публики пользовались его «церковные гимны», ряд из которых представляли собой стихотворные переложения псалмов («Молитва по высочайшем отсутствии в армию Его Императорского Величества», 1807; «Надежда на Бога», 1807; «Сетование», 1807 и др.); поражали своей масштабностью и силой эмоциональной выразительности его крупные кантатные полотна («Персей и Андромеда», 1807; «Соломон и Суламита», 1807; «На возвращение императора Александра I», 1814 и др.). Продуктивность державинского кантатного творчества удостоверяет и тот факт, что оно было озвучено крупнейшими композиторами рубежа XVIII–XIX веков: Ф. Антонолини, Д. С. Бортнянским, О. А. Козловским, С. Р. Нейкомом, В. А. Пашкевичем, Дж. Сарти и др.

К кантатной форме приближается и ряд таких поздних музыкально-поэтических опытов Державина, как «Жилище богини Фригги» (1812), «Новгородский волхв Злогор» (1813), жанр которых автор определяет пометой «баллада» и где строфы сольного исполнения чередуются со строфами хорового. При этом важно отметить, что поэт прекрасно осознавал общественную значимость своих сочинений, и поэтому для него принципиально важным был выбор автора музыкального сопровождения его поэтических текстов, предполагаемых для публичного исполнения. Так, в частности, на предложение А. Я. Нестерова написать гимн по случаю открытия памятника Екатерине в Московском дворянском собрании, Державин отвечал в письме: «... ежели бы надобны были мои песни, <...> то я бы последняя истощил силы сделать благородному сословию угодное, с тем однако, чтобы музыка была на оныя сделана русским художником [курсив мой. – Д. Л.] и чтобы по всякий год в Екатеринин день оне были петы в Собрании» (VI, 229).

И все же особое предпочтение поэт отдает театрализованным музыкально-драматическим формам. Как известно, центральной темой державинского творчества было величие России, а сам он осознавал себя ее «органом». Синтетическое театрализованное действо открывало широкие возможности в плане публичной трансляции этой идеи благодаря массовости, зрелищности и высокой степени его эмоционального воздействия на сознание очевидцев. Именно поэтому весной 1791 году Державин с готовностью откликнулся на предложение Г. А. Потёмкина сочинить хоры к празднику, который фельдмаршал устраивал в Таврическом дворце в честь взятия турецкой крепости Измаил. Довольно быстро четыре торжественных хора были написаны (в том числе и знаменитый полонез «Гром победы, раздавайся», долгое время имевший значение национального гимна)¹⁴, а музыку к ним сочинил О. А. Козловский. Праздничное торжество состоялось 28 апреля 1791 года, а через год отдельным изданием было опубликовано его описание, выполненное Державиным по просьбе Потемкина и представляющее едва ли не больший интерес, чем сами державинские хоры.

Следует заметить, что «Описание празднества» – это вполне самостоятельное литературное произведение, обладающее оригинальной композиционной структурой и особым образом сочетающее признаки очерковости с элементами сценарно-драматургической формы. Оно открывается подробной и живописной характеристикой праздничного пространства («При первом шаге представляется длинная овальная зала, или, лучше сказать, площадь, пять тысяч человек вместить в себя удобная <...>. Кажется, что исполинскими силами вмещена в ней вся природа...» etc., I, 384–385), а также кратким перечислением участников предстоящего действия, которое сопровождается уточняющими авторскими ремарками, например: «Все были в маскарадном платье» (I, 392) или «Они одеты были в белое платье столь великолепно и богато, что одних брильянтов на них считалось более, нежели на десять миллионов рублей» (I, 395). Так определяется мизансцена театрализованного действа.

Отдельного внимания заслуживают фрагменты, содержащие описание музыкального сопровождения праздника. Они развернуты, композиционно самостоятельны и, наряду с эмоциональными оценками автора, содержат существенные замечания: «Сии танцы кадрили сопровождались

¹⁴ Это сочинение сохраняло свой официальный статус в России вплоть до середины XIX века, а позже служило выражением духа екатерининской эпохи. Так, например, в третьей картине оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского звучат мотивы этого полонеза как характерная примета придворного быта (см.: Домарева, 2004, 36).

громкою музыкою и хорами, воспевавшими победы, кажется, не с иными каким намерением, как чтобы по примеру древних возбуждать юношество к славе. Приятно было видеть некоторых молодых людей, столько сим тронутых, что слезы у них на глазах являлись» (I, 402–403).

Далее следует подробное повествование о ходе самого праздника, которое перемежается стихотворными лирическими зарисовками авторского сочинения, представляющими собой персональные (сольные) речевые акценты исторической значимости и знаковости описываемого события. Наиболее масштабным в этом ряду является стихотворный опус «Богатая Сибирь, наклонись над столами...», в котором речь идет о пространственном величии и природном богатстве России. Сами державинские хоры знаменуют моменты наиболее высокого эмоционального накала, ибо их роль интегрирующая. Они концентрируют в себе восторженное состояние, вызванное патриотическими переживаниями участников действия и подготовленное всей логикой сценарного хода. По замыслу автора, именно коллективная, массовая, многоголосая форма вокального и инструментального исполнения¹⁵ в сочетании с танцами должна была выразить то общее настроение, которое является условием чувства национального единства:

Торжествуйте, Россы бранны,
Славой, честию венчанны!
Торжествуйте, ликовствуйте,
Наполняйте плеском свет!
Всей вселенной доказуйте,
Что храбрей вас в свете нет.

(I, 398)

Важно и то, что в общем ряду «авторских» хоров и традиционно-го бального репертуара (полонез, кадрили и т. п.) значит исполнение «пляски по малороссийским и русским простым песням» (I, 412), в числе которых «На бережку у ставка...».

Несмотря на внешнюю, казалось бы, дискретность и эклектичность, текст державинского «Описания» характеризуется исключительной смысловой цельностью, ибо все разрозненные и разножанровые его элементы прочно взаимосвязаны и взаимообусловлены единством развития идеи воинского и гражданского величия России. Не исключено, что сама синтетическая форма данного театрализованного действия и опыт по соз-

¹⁵ В «Описании» Державин упоминает о «голосовой и инструментальной музыке, из трехсот человек состоявшей» (I, 394).

данию его литературного сценария был позднее учтен Державиным при сочинении оперных либретто.

В течение 1790-х годов Державин еще не раз предпринимает попытки обращения к сценарной форме музыкально-театрализованного представления. Так, в 1791 году он создает сценарий «Родственного праздника на брачное воспоминание князя Александра Алексеевича и княгини Елены Никитишны Вяземских...», которое было представлено на домашней сцене в их имении Александровском. Помимо прочего, праздничное действо предполагало речитативные и хоровые партии, которые, вопреки обычаю, Державин «подтекстовал» под музыку из опер «Лоретта» Н. Мери, «Добрые солдаты» Г. Раупаха и «торжественных хоров г. Козловского» (IV, 22). Акцентируя внимание в данном случае на жанровом аспекте подбора музыкального сопровождения, Т. Н. Ливанова отмечает: «Державин широко пользуется характерным тогда для русской комической оперы и для песни принципом сочинения поэтического текста “на голоса”. Любопытно также *откуда* он заимствует эти голоса, так как это обнаруживает *выразительный замысел* поэта в его самом *общем* смысле» (Ливанова, 1952, 158). Подобные импульсы на сближение с элементами оперного жанра характерны и для двух других его музыкально-драматических сочинений, написанных в 1799 году – «Пролога аллегорического на рождение в Севере любви» и «Пролога на рождение в Севере порфиородного отрока, почерпнутого из древнего варягоруССского баснословия», которым вообще не суждено было реализоваться в виде театральной постановки¹⁶. Все это убедительно свидетельствует о том, что намерение Державина «попытаться в драматическом поле» (IX, 323) было отнюдь не спонтанно, но подготовлено всей предшествующей логикой его творческих исканий и обусловлено общим ходом развития национальной культуры. По справедливому замечанию К. А. Кокшенёвой, «“Прологи” – это “театр патетических впечатлений”, которые еще более важны будут для драматурга в операх и трагедиях с историческим сюжетом» (Кокшенёва, 2007, 141).

В целом следует констатировать, что Г. Р. Державин внес весомый вклад в развитие русской музыкальной культуры конца XVIII – начала XIX века. Его поэтические сочинения, написанные специально для исполнения под музыку, были представлены многочисленными образцами в различных жанровых формах (песня, романс, кант, гимн, кантата, оратория).

¹⁶ О содержании, источниках и причинах невозможности публичного представления двух державинских «Прологов» 1799 года см.: Дёмин, 2004а.

рия и др.) и рассчитаны на широкий социальный диапазон слушательской аудитории. Мемуарные и документальные источники свидетельствуют об исключительно высокой степени востребованности созданного Державиным исполнительского репертуара, будь то стилизованные под фольклор «застольные песни» или сочинения, являющиеся частью русской официальной (придворной) культуры. Этой популярности способствовало то, что на музыкально-поэтические инициативы Державина откликнулись лучшие композиторские силы эпохи (Д. С. Бортнянский, Ф. М. Дубянский, О. А. Козловский, С. Р. Нейком, В. А. Пашкевич, Ф. Антолини, Дж. Сарти и др.).

Учитывая теоретические положения представителей европейской эстетической мысли (Ш. Баттё, Д. Брауна, Ф. Гагедорна, И. Г. Гердера, В. Ф. Гецеля, И. Г. Зюльцера и др.), в преддверии зарождения русской романтической эстетики Державин самостоятельно пришел к такому пониманию поэтического творчества, которое основано на принципах взаимодействия различных видов искусства. И хотя эти представления так и не были сформулированы в виде целостной концепции, в итоговом теоретическом трактате «Рассуждение о лирической поэзии, или Об оде» автор наглядно проиллюстрировал их образцами из отечественного музыкально-поэтического репертуара и последовательно реализовал в собственной творческой практике.

Представление о синтетической природе искусства как действенном факторе ее исторического развития привело Державина к оригинальным творческим результатам по созданию синэстетического образа. К началу XIX века высшей и наиболее эффективной формой синтеза искусств поэт считал театр, поэтому задаче по формированию отечественного театрального репертуара, способного воздействовать на гражданское и этическое самосознание нации, он посвятил последнее десятилетие своей творческой деятельности.

Драматический театр Державина

Отрадно отметить, что драматургия Г. Р. Державина, которая является одной из наиболее ярких страниц его литературного наследия, в последние десятилетия стала предметом довольно оживленного научного интереса. Полуторавековой период незаслуженного забвения и пренебрежительной снисходительности в адрес театральных сочинений поэта, инспирированных тенденциозными характеристиками мемуаристов (С. Т. Аксакова, С. П. Жихарева, В. И. Панаева) и резкими высказываниями литературных критиков (А. А. Бестужева, Н. А. Полевого, В. Г. Бе-

линского, С. С. Шашкова и др.) о Державине-драматурге¹⁷, сменился пониманием художественной и идеологической ценности державинских драматических опытов и осознанием необходимости их исследовательской «реабилитации». Современное державиноведение (М. Г. Альтшуллер, В. А. Бочкарёв, К. А. Кокшенёва, А. И. Разживин, В. В. Сперанская, Т. В. Федосеева и др.) склонно рассматривать драматические произведения поэта как неотъемлемую часть его творческого наследия и закономерный этап его авторского самоопределения, кардинально обусловленный общей логикой развития русского литературного процесса второй половины XVIII – начала XIX веков. Особо в этом ряду следует выделить новейшие фундаментальные разработки А. О. Дёмина (2000) и А. Н. Колоскова (2000), в которых рассматриваются вопросы, связанные с выявлением роли контекстуальных факторов и состава источников державинской драматургии, уточнением объема ее полного корпуса, определением содержания идеологической программы и творческих принципов в процессе ее непосредственной реализации. Кроме того, благодаря архивным разысканиям А. О. Дёмина существенно пополнился корпус драматических текстов Державина, введенных в широкий научный оборот и создающих дополнительные возможности для полноценного, системного изучения драматургии поэта (см.: Дёмин, 2002а; 2006).

Однако, несмотря на достаточно интенсивный характер изучения державинской драматургии, говорить о желаемой его полноте пока преждевременно. Не претендуя на решение этой чрезвычайно масштабной задачи, требующей специальной монографической разработки, остановимся на одном частном, но принципиально важном вопросе, касающемся путей реализации авторского сознания Державина-драматурга.

Важно учитывать, что вступление поэта на поприще драматического творчества совпало по времени с ситуацией некоторого снижения активности театральной жизни обеих столиц. Это было связано с тем, что к началу XIX столетия пьесы блестящей плеяды драматургов «старшего поколения» (А. П. Сумарокова, М. М. Хераскова, А. А. Ржевского, Я. Б. Княжнина, Д. И. Фонвизина, П. А. Плавильщикова и др.) постепенно выбывали из репертуара русского профессионального театра, а новое поколение драматических авторов (В. А. Озеров, В. Т. Нарезный, С. Н. Глинка, А. А. Шаховской и др.) только начинало свою творческую деятельность.

¹⁷ О причинах низкой оценки державинской драматургии в русской литературной критике и литературоведении XIX – первой половины XX века см.: Сперанская, 1970.

В этот период канонизированные эстетикой классицизма «чистые» драматические жанры – трагедия и комедия – заметно уступают место их более «демократичным» вариантам – «мещанской драме» и «слезной комедии», чему, в частности, способствовала стремительно растущая популярность пьес А. Ф. фон Коцебу (1761–1819) («Ненависть к людям и раскаяние», «Бедность и благородство души», «Сын любви», «Баярд», «Перуанка, или Дева Солнца» и др.), активно переводившихся на русский язык и ставившихся на столичной сцене (см.: Мельникова, 2005). Делая ставку на вкусы массового зрителя, в своих драматических сочинениях Коцебу утверждал взгляд на человека как внесловную ценность, который имеет право на личное счастье и заслуживает общественного сочувствия. Следует заметить, что сентименталистские тенденции на рубеже веков вообще становились все более и более ощутимыми в русском драматическом театре, однако отсутствие крупных авторских фигур приводило на практике к эпигонству, использованию шаблонных приемов, утрированной чувствительности, прямолинейной дидактике, которые, впрочем, пришлись по вкусу широкой демократической публике, говоря словами Ф. Ф. Вигеля, «толпе приезжающих помещиков, купцов и разночинцев» (Вигель, 1928, 195).

Вместе с тем за полвека существования русского профессионального театра к началу XIX столетия сформировался довольно высокий уровень зрительской искушенности, который неизменно играл роль «вкусового» индикатора при оценке той или иной театральной постановки. Эстетическая взыскательность и развитое чувство художественной требовательности элитарной публики предполагали возвращение театру статуса «храма искусств» и возбуждали недовольство распространением новых драматургических тенденций, связанных, в частности, с обращением к жизни социальных низов. Вот, например, как характеризует театральный репертуар в «новом вкусе» И. И. Дмитриев, ссылаясь на комедию «Судейские именины» И. Я. Соколова: «Правило комика есть забавлять и приносить пользу, какое же удовольствие найдет благовоспитанная девица, слушая ссору однодворца с его женою, брань дурака с дурую, которых каждое слово несносно для нежного слуха? Исправится ли молодой ветреник, полагающий всю свою славу в мотовстве, злоречии и уловлении невинности, или коварный хитрец, есть ли Автор подаст им совершенное понятие о пирушках секретарей и посадских?» (Дмитриев, 1802, 232). Возражение эстетической критики вызывает не только «низменный» предмет драматического творчества, но и сами способы его воплощения, о чем пишет А. А. Шаховской в рецензии на драму «Великодушные, или Рекрутский

набор» Н. И. Ильина: «Действие... останавливается по получасу, чтобы дать время какому-нибудь низкорощенно-благородному нравоучителю высказать все то, что Автор затвердил из новых философов и чем он наполняет две трети драмы, оставляя последнюю для узнавания законно или незаконно рожденных детей, для обмороков, утопления, грома, дождя, обеда, завтрака, ужинов, курения табаку, описания ничтожных подробностей, и, наконец, *немых картин*, которыми кончается действие» (Шаховской, 1808, 66).

Единство критического пафоса таких идеологически разных фигур, как Дмитриев и Шаховской, объясняется общей обеспокоенностью перспективами развития национального театра, значение которого в культурной жизни русского общества было исключительно высоким. К концу XVIII века театр осознавался уже не просто как способ развлечения и организации приятного досуга, но как действенная трибуна выражения общественно-политических взглядов и эффективное средство формирования общественного мнения.

Более того, в этот период театр решительно переступил границы сугубо эстетической сферы и вошел в повседневную жизнь русского человека. Как отмечает Ю. М. Лотман, «в начале XIX в. грань между искусством и бытовым поведением зрителей была разрушена. Театр вторгся в жизнь, активно перестраивая бытовое поведение людей. Монолог проникает в письмо, дневник в бытовую речь. То, что вчера показалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового поведения» (Лотман, 1992, 272). В этой ситуации вполне очевидная тенденция к снижению общего уровня драматического творчества болезненно переживалась культурным сообществом и вызывала его серьезную обеспокоенность, ибо «роль театра ни в коей мере, в эту эпоху, не пропорциональна месту драматургии в общей системе литературных текстов» (Там же, 274).

Высокую общественную миссию театра прекрасно осознавал и Г. Р. Державин. Как известно, еще будучи в должности губернатора, он инициировал строительство в Тамбове драматического театра, на сцене которого, помимо постановок ряда зарубежных и отечественных авторов, сам поэт дебютировал в качестве драматурга с «Прологом на открытие в Тамбове театра». Позже поэт построил домашний театр в своей петербургской усадьбе на набережной Фонтанки, где проходили постановки его более крупных драматических опытов (в том числе «Евпраксии» и «Федры» Ж. Расина в его собственном переводе и др.). Театральные спектакли на «домашней сцене» он устраивал и в своем новгородском имении

Званка, где, в частности, была представлена его одноактная комедия «Кутерьма от Кондратьев» (Морозова, 2011, 133).

Следует иметь в виду, что создание домашнего театра не было для Державина простой данью сословным обычаям¹⁸. Поэт был по-настоящему увлечен театром, внимательно следил за его текущим репертуаром и журнальными рецензиями на премьерные постановки, активно изучал труды зарубежных и отечественных авторов о поэтике драмы (Ш. Баттё, Д. Брауна, Н. Буало, В. Ф. Гецеля, И. Г. Зульцера, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, В. К. Тредиаковского и др.), нередко сам высказывал в письмах критические суждения о новинках театральной жизни. Так, например, он одобрительно отзывался о ранних образцах русской комической оперы, особо выделяя «Мельник – колдун, обманщик и сват» А. А. Аблесимова (VII, 604), сетовал на запрет постановки комедии «Ябеда» В. В. Капниста (VI, 156), но весьма скептически отреагировал на имевшую шумный, но непродолжительный успех на российской сцене оперу К. Генслера «Русалка»¹⁹: «Теперь вкус здесь – на шуточные оперы, которые украшены волшебными декорациями и утешают более глаза и музыкою слух, нежели ум. <...> Вы спросите меня, как это делается? ибо где есть связь, там должен быть план, начало и конец. Но вы ошибаетесь. Представьте себе сонные грезы. Без всякого соображения и последствия, что видят, то и бредят. Вот в коротких словах описание нынешнего театра» (VI, 156). Как видно из приведенного высказывания, основной упрек Державина в адрес современной театральной практики связан с предельной отвлеченностью сценического материала от актуальных жизненных реалий, с исторической недостоверностью его сюжетов и с отрывом от национальной культурной традиции. А ведь театр, в представлении поэта, это прежде всего «политическое учреждение», обладающее мощным этическим потенциалом, о чем он со всей ответственностью заявляет в «Рассуждении о лирической поэзии», ссылаясь на авторитет античной культуры: «Им Греция поддерживала долгое время великодушная чувствования своего народа, превосходства ея над варварами доказывающая. Много говорено и писано, что слава есть страсть душ благородных; что ничем другим героев рождать и сердцами их располагать не можно, как

¹⁸ Наибольшей известностью пользовались домашние театры С. С. Апраксина, А. Р. Воронцова, А. М. Голицына, А. Г. Орлова, А. К. Разумовского, Н. П. Шереметева, Н. Б. Юсупова.

¹⁹ Комическая опера «Леста, Днепровская русалка» представляет собой вольный перевод Н. Краснопольского оперного либретто К. Генслера «Donauweibchen» («Дунайская нимфа») и переложение на музыку К. Кавоса, Ф. Кауэра и С. Давыдова. В 1803 году ее премьерная постановка в Петербурге была осуществлена Кавосом.

ею [трагедией. – Д. Л.] одною» (VII, 602). Именно поэтому Державин сочувственно и заинтересованно откликается подробным разбором на трагедию В. А. Озерова «Эдип в Афинах» (1804) как на произведение, где «многие места прекрасны, мысли высокие выражены сильно и множество хороших стихов»²⁰, но решительно становится на позицию бескомпромиссного и сурового судьи при оценке его более поздних сочинений («Фингал», 1805; «Димитрий Донской», 1807; «Поликсена», 1809), в которых улавливает неприемлемый религиозный, этический и социально-политический подтекст²¹.

Таким образом, опыт в области создания малых драматических форм 1780–1790-х годов («прологов») дал Державину основание самому все-речь «попытаться в драматическом поле», о чем он в январе 1804 года сообщает в письме А. М. Бакунину (IX, 323), а неудовлетворенность текущим положением российского театра еще более укрепила решимость поэта включиться создание национального театрального репертуара. Причем, сознательно вступая на поприще драматурга и либреттиста, Державин не просто намерен проверить свои творческие способности в еще малоосвоенной им области; он ставит перед собой амбициозную задачу развития отечественного театра по всем основным его направлениям. На это, в частности, указывает широта жанрового и тематического диапазона одиннадцати его завершенных драматических сочинений (не считая четырех черновых набросков и четырех переводов), написанных в период с 1803 по 1816 год (см.: Дёмин, 2003). Причем поэт не отказывается от традиционных жанровых форм (трагедия, комедия, опера), а предлагает новый угол зрения на то, что кажется очевидным, разумеющимся, застывшим, стремится максимально актуализировать невостребованный в театральной практике потенциал этих форм путем использования различных синэстетических подходов и тем самым добиться новых качественных результатов в области художественной выразительности.

Так, в целом рассматривая корпус державинских драматических текстов 1800–1810-х годов, нельзя не обратить внимание на устойчивый факт их музыкальной ангажированности, отразившейся в жанровой маркировке: «театральное представление с музыкою» («Добрыня»), «героическое представление с хорами и речитативами» («Пожарский, или Освобождение Москвы»), «детская комедия с хорами» («Кутерьма

²⁰ РНБ, ф. 247, т. 5, л. 257.

²¹ Подробный анализ причин, лежащих в основе личного и творческого конфликта в отношениях Г. Р. Державина и В. А. Озерова см.: Вильк, 1997.

от Кондратьев»), «трагедия с хорами» («Атабалибо, или Разрушение Перуанской империи»), что послужило основанием для более позднего причисления некоторых из них к составу оперных сочинений²². Сам Державин, характеризуя замысел пьесы «Пожарский, или Освобождение Москвы», делает весьма примечательную оговорку: «Дабы торжественное сие деяние <...> не было зрелищем скучным и мрачным, подобно трагедии: то украсил я его великолепием, свойственным операм, придав ему разная декорации, музыку, танцы и даже виды самого волшебства» (IV, 132–133).

Это убедительно свидетельствует о том, что решение поэта «попытаться в драматическом поле» было вполне осознанным и логичным. Именно театр предоставлял ему возможность синтетического единства средств различных видов искусства для максимально эффективного выражения художественной идеи, к которому он шел на протяжении всего своего творческого пути. Державин не просто осваивает и познает основные принципы драматического искусства, которое в последние годы творческой деятельности воспринимает как приоритетное и «более других свойственное» (IX, 323) ему, но и напряженно ищет собственные, оригинальные пути в сфере художественной выразительности, открывающиеся на пересечении поэзии, музыки, пластики и заложенные в самой синтетической природе театра.

Размышляя о причинах пристрастия Державина-драматурга к построениям смешанной жанровой природы, К. А. Кокшенёва высказывает суждение: «В этой смешанности, *отсутствии строгого отношения к жанру* [здесь и далее курсив мой. – Д. Л.] есть определенная закономерность. Державин стоял на историческом перекрестке. Это было время одновременного существования внутри культурной эпохи разных изменений и напластований. Державин, *с присущей ему легкостью дарования, без рефлексий и тяжких дум*, ответил на все вопросы времени в области драматического и оперного искусства» (Кокшенёва, 2007, 145–146). Думается, такая мотивировка нуждается в серьезном уточнении.

Первым крупным драматическим опытом Державина стал «Добрыня», написанный в жанре «театрального представления». Этот жанр прочно вошел в русский литературный и театральный обиход благодаря «большому историческому представлению с хорами, свадебными пес-

²² Как оперу, например, квалифицируют пьесу «Добрыня» Т. А. Ливанова (Ливанова, 1952, I, 169–173), В. А. Западов (Западов, 1965, 157), К. А. Кокшенёва (Кокшенёва, 2007, 142–148), А. И. Разживин (Разживин, 2005, 139–151).

нями и балетом» Екатерины II «Начальное управление Олега» (1786)²³. Продуктивность данной жанровой формы была обусловлена отсутствием жестких конструктивных требований, относительной свободой авторской интерпретации исторического материала, авантюристичностью событийного ряда, зрелищностью и динамичностью, которые возникали на пересечении различных видов искусства в пределах единого художественного пространства. По-видимому, именно эта мера авторской свободы и обусловила выбор Державина на этапе его драматургического самоопределения.

Сюжетная структура державинского «Добрыни» представляет собой оригинальную контаминацию мотивов русского сказочного и былинного эпоса, заимствованных как из фольклорных, так и литературных источников, в числе которых исследователи называют сборник «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях» (1780–1783) В. А. Левшина, неоконченные «богатырские» поэмы «Илья Муромец» (1794) Н. М. Карамзина и «Добрыня» (1796–1804) Н. А. Львова и др., «сказочно-исторические предания» тюркских народов и т. д. (см.: Дёмин, 2002б; Омелько, 1995; Разживин, 2008 и др.). Сам Державин кратким рукописным примечанием, оставленным на полях одного из экземпляров IV тома издания 1808 года, куда вошли драматические сочинения поэта, отметил: «Все действия взяты частью из истории, частью из сказок и народных песней» (IV, 48), тем подтвердив свое стремление к художественному осмыслению национальной истории и приобщению к народной культуре, в целом присущее отечественной светской культуре рубежа веков.

Действительно, державинский «Добрыня» обнаруживает основное знакомство автора с русским былинно-сказочным репертуаром. Об этом, в частности, свидетельствуют многочисленные мотивные параллели, функционально связывающие образ Змея Горыныча у Державина с его фольклорным прототипом. Так, подобно своему мифологическому предшественнику, державинский Змей – трехголовое (трехликое) крылатое огнедышащее существо, коварное и агрессивное по своей сути, способное к оборотничеству. Чаще всего он предстает в антропоморфном обликии «царя и чародея болгарского» Тугарина Тугариныча. Именно в этом своем качестве Змей стремится завладеть возлюбленной киевского

²³ Это драматическое сочинение императрицы Державин упоминает в «Рассуждении о лирической поэзии» (VII, 602), имея в виду высокую степень патриотического воодушевления, которое оно имело на зрителей.

князя Владимира Прилепой, а получив отказ, угрожает «Русь всю истребить огнем... и мечом» (IV, 69). В число важных символических деталей, сближающих державинский текст с былинной традицией, входит и то, что Змей здесь разьежжает на коне (верхом и в колеснице), перед боем похвастается «раздавить одной рукой» (IV, 70) своего противника, а сам бой должен произойти на берегу реки (у Державина – на берегу Днепра) как пограничной черты, отделяющей русский (здешний) мир от мира вражеского (потустороннего).

С не меньшей стилизаторской тщательностью представлен в пьесе и образ Добрыни, который, в соответствии с былинной традицией, – настоящий воин, богатырь княжеского происхождения, благородный, скромный и мужественный защитник Отечества. Инкогнито он приезжает в Киев, чтобы отыскать свою нареченную невесту, но попутно меряется силами с другими «добрыми молодцами», вступает в единоборство со Змеем, сокрушает его несметное войско и спасает Землю Русскую от неприятельского вторжения. Богатырскую мощь Добрыни поэт акцентирует стилистически, используя традиционный для героической былины прием эпической гиперболизации:

Где он ступит, – тут земля дрожит;
Где рукой махнет, – тут и улица. <...>
На воздухе стрелу другою разыскал,
В пятьсот пуд палицу за облако метал,
Рвал холмы и дубы с корней одной рукою.
(IV, 87)

Характерно и то, что кульминационное событие пьесы – битва Добрыни со Змеем-Тугариным – представлено в державинском тексте по аналогии с классическими образцами змееборческих былинных сюжетов весьма лаконичными средствами:

И, не смотря, что Змей был на коне высоком,
Со ухом жабр ему отсек единым скоком
И, выбив из седла, на землю бросив, взял
Во плен.
(IV, 112)

Избегая изобразительной детализации, автор членит саму сцену боя на три этапа, делегируя при этом их словесную презентацию трем различным очевидцам, каждый из которых сообщает свою версию исхода поединка: Способа – о победе Добрыни над Змеем, Тороп – об обмане Змея и пленении Добрыни, сотник – об окончательной победе Добрыни

и пленении Змея. В результате трехчастная форма сцены битвы не только вносит в державинский текст элементы былинной сюжетной структуры, но и стимулирует накал драматической интриги, проблематизируя характер событийной развязки всего произведения.

Помимо этого, максимально стремясь сохранить фольклорный колорит и придать пьесе черты национального звучания, Державин целенаправленно вводит в текст многочисленные народные поверья, приметы, стилизованные под «русское баснословие» разнообразные речевые конструкции, активно старается усилить «былинный» антураж в авторских ремарках, а завершает произведение масштабным представлением свадебного обряда, который ориентирован на композиционную модель русской волшебной сказки: свадьба как заслуженное вознаграждение героя и как выражение идеи бесконечности жизни.

Связь с национальной культурой призваны подчеркнуть и вокальные партии «Добрыни», особое место среди которых отведено хорам. Как отмечает Т. В. Федосеева, «ритмика и стилистика хоровой партии изменяется в зависимости от пафоса сопровождаемого действия. При этом активно используются мотивы и образы различных фольклорных жанров: былины, лирической, исторической и обрядовой песни» (Федосеева, 2004, 148). Так, например, подлинно былинные интонации поэту удастся смоделировать в «Хоре древнем русском», знаменующем всенародное торжество победы богатыря над сильным, но уязвимым врагом:

Как едет, поедет добрый молодец,
Сильный, могуч богатырь,
Добрыня-то, братцы, Никитьевич,
Да едет с ним его Тороп слуга,
И сражается он с Тугариным;
У Тугарина, собаки, крылья бумажные,
Летал он, собака, по поднебесью,
И пал он, собака, на сыру землю.

(IV, 125)

Однако, несмотря на все это, фактор литературности в «Добрыне» остается доминирующим²⁴, ибо следует полагать, что Державин не только решает задачу популяризации народно-поэтического наследия, но и преследует просветительские цели. И в этом смысле очевидна связь дер-

²⁴ А. О. Дёмин, в частности, указывает на оригинальное смешение черт древнерусского былинного богатырства с элементами рыцарской культуры, готической фантастики и сентиментальной топики в художественной структуре державинского «Добрыни» (Дёмин, 2002б, 54–56).

жавинского сочинения с трагедией русского классицизма, сосредоточенной на идее монаршего долга. Так, в образе Владимира, «великого князя киевского», воплощены державинские представления об идеальном государе, который беспрестанно печется о благе подданных, принятие государственных решений согласует с мнением верховной Думы, в моменты военной опасности сам возглавляет войско, а одержав победу, демонстрирует правосудие и милосердие к поверженному врагу.

Подобно венценосным героям трагедий А. П. Сумарокова, М. В. Ломоносова, В. И. Майкова, Я. Б. Княжнина и др., державинский Владимир невольно становится участником «любовного треугольника» и оказывается перед необходимостью выбора между личным пристрастием и долгом беспристрастного самодержца. Как и во многих трагедийных текстах XVIII века (например, «Хореев», «Гамлет», «Синав и Трувор» А. П. Сумарокова и др.), ситуация выбора усугубляется тем, что Владимир является не только соперником, но и «сродником» Добрыни²⁵, которого к тому же он вынужден судить вместе со своей возлюбленной за их мнимое предательство. Однако все нравственные колебания Владимира недолги, а решения его последовательно определяются критериями монаршего предназначения и общественного блага:

Но я – князь: пристрастье не у места,
И чужды должны быть мне жалость, вздохи, стон;
Равно преступница, раба ль то, иль невеста,
Под беспристрастным лишь царем неизблем трон.

(IV, 107)

Вполне по-державински представлены в пьесе образы государевых вельмож. «Первый боярин» Киева Силоум выступает здесь как опытный придворный интриган, стремящийся навязать «справедливому правителю» Владимиру свои мнения и полностью подчинивший себе верховную Думу, состав которой в произведении предельно обезличен. Реплики «Бояр Владимировых, составляющих верховную Думу», иронично обозначенных в пьесе единым апеллятивом «Сребробрады», исключительно односложны, коллективны и несамостоятельны. Сами Сребробрады полностью лишены персональной инициативы и проявляют деятельную заинтересованность лишь в тот момент, когда вершат несправедливый суд над Добрыней-змееборцем и его невестой. Подобный ракурс авторской

²⁵ В этом Державин следует не только литературному, но и историческому факту, ибо из летописных источников известно, что некто «киевский воевода Добрыня» был дядей князя Владимира.

оценки придворного окружения ставит «Добрыню» в один ряд с такими сатирическими текстами Державина, как «Вельможа», «На тщету земной славы», «Павлин», «Об удовольствии» и др.

И, наконец, важно отметить то, что сам пафос державинского драматического сочинения нацелен на формирование национально-патриотического самосознания широкой русской общественности в условиях политического и военного противостояния наполеоновской Франции. Этим обусловлена жанровая форма «Добрыни» как «театрального представления с музыкой», предназначенного для публичной сценической постановки, содержательно насыщенной конфессиональными и политическими аллюзиями. Тугарин Тугариныч выступает у Державина не только как персонификация некой абстрактной вражеской силы, но и как вполне определенный выразитель иной национально-культурной парадигмы: он представляется «Царем Казанским, Астраханским, Чипчатской Золотой Орды Всемошным повелителем» (IV, 69); на его знамени изображен крылатый змей, который держит светящуюся луну; он предводительствует войском «агарян», приветствующим своего господина возгласом «Алла! Алла!». Да и сам факт победы Добрыни над Змеем мотивируется в пьесе вмешательством Высших сил. А в финальных сценах драматического действия устами посланницы Небес («волшебницы Добрады») России предрекается обретение подлинной благодати, связанное с грядущим принятием христианства:

Я вижу в будущем: великий некий Бог
Воздвиг на Севере свой храм, алтарь, чертог;
Страна сия Его лучами озарилась,
Нечестья, суеверств, волшебств исчезла тьма;
Свет, истина в царях и людях водворилась,
Россиян славою вселенная полна!

(IV, 126)

В результате художественное сочинение Державина далеко выходит за пределы решения чисто художественных задач и вступает в область национальной идеологии. Иными словами, уже первое крупное державинское драматическое сочинение, оригинально синтезирующее элементы фольклора, литературы и идеологии, по замыслу автора, должно было стать действенной трибуной гражданского воспитания соотечественников.

Еще более последовательно этот замысел поэт стремится реализовать в очередном «театральном», но уже «героическом» представлении «Пожарский, или Освобождение Москвы» (1806). В предисловии к тек-

сту, включенному в IV том «Сочинений» (1808) Державина, автор подробно характеризует ту идейно-эстетическую программу, которая лежит в основе не только «Пожарского», но и всех последующих его исторических сочинений: «Желая посредством театра оживить в памяти любезного отечества моего то знаменитое героическое происшествие, в котором все состояния его соучаствовали и, стяжав себе бессмертную честь и славу, показали истинную великость духа Россиян, каковую в нынешния времена в подобном случае некоторые народы и их вожди напрасно, кажется, себе присвоят, – взял я характеры действующих лиц (дабы тем зрелище удостоверительнее казалось) из самых деяний, бытописаниями и преданиями нам свидетельствуемых» (IV, 131). В этом тезисном заявлении как минимум два момента являются определяющими: принципиальная установка на историческую достоверность и персонификация исторических событий как факторы эффективности формирования патриотического самосознания нации посредством театра.

Как следует из названия, время действия пьесы приурочено к финальным событиям Смутного времени, связанным с завершением польской интервенции усилиями русского ополчения, устранением чреды самозванцев и воцарением Романовых на Российском престоле. Основным источником сведений об этой эпохе для Державина, по его собственному заявлению, стал составленный секретарем русского посланника в Швеции А. И. Манкеевым исторический компендиум «Ядро российской истории ко угождению проискательных» (1715), который долго приписывался его начальнику кн. А. Я. Хилкову и в конце XVIII века выдержал четыре переиздания (1770, 1784, 1791, 1799). Основываясь на данных Манкеева, Державин вводит в событийный ряд «Пожарского» целый ряд информационных моментов, которые должны были перенести читателя и зрителя в драматическую эпоху конца Смуты (1612–1613) и убедить в исторической достоверности изображаемого. К числу таких фактографических деталей относятся сбор купцом Мининым «казны для собирания войск»; длительное лечение от ран князя Д. М. Пожарского накануне битвы за Москву; женитьба казачьего гетмана И. М. Заруцкого на Марине Мнишек, «которая за него вышла замуж для того, чтоб он всячески Москву добывал, и Царем Руским сделался»; неудавшаяся попытка убийства Пожарского по наущению Заруцкого; намеренное уклонение князя Д. Т. Трубецкого от участия в сражении с войском литовского гетмана Я. К. Ходкевича; деятельное участие келаря Троицкого монастыря А. Палицына, «который пошел к козакам молил их, чтоб они помогали Пожарскому против Поляков, обещая им за то довольное жалованье из казны

монастырской»; великодушные Пожарского в обращении с пленными; его отказ царства и др. (Манкеев, 1770, 300, 307, 315).

В отличие от «Добрыни», которому в целом присущи общая атмосфера народного праздника, веселой шуток, игровой карнавальности, стилизованной калейдоскопичности, где в действие вовлечено почти два десятка персонажей, а само место действия отнюдь не отличается единообразием и с легкостью меняется в зависимости от сюжетной ситуации, «Пожарский» – вещь серьезная, по общей тональности и структурным принципам тяготеющая к трагедийной модели. За исключением хоров и речитативов он полностью выдержан в ритмах шестистопного ямба, российской модификации александрийского стиха (как метрического атрибута жанра трагедии), локализован в едином событийном пространстве («окрестности Москвы и Кремль»), строго ограничен в составе действующих лиц (шесть основных персонажей, не считая статистов, которые «все без речей, а составляются только из них хоры, речитативы и балеты» IV, 134) и насыщен объемными монологами программного характера.

В персонажной характерологии пьесы очевидна тенденция авторского замысла. Несмотря на заверение в предисловии: «Все сии характеры ... взял я, ничего к ним не прибавляя, точно из истории» (IV, 132), – каждый из героев произведения несет на себе отпечаток определенной типологической заданности. Так, в образе Пожарского сосредоточены идеальные представления поэта о свойствах истинного гражданина, бесстрашного и бескорыстного, готового отказаться от любых благ и даже от самой своей жизни во имя спасения Отечества, чьи черты и определяют, по замыслу автора, суть подлинного величия:

Какая польза в том,
Чтоб зреть отечество в Толиком поруганье?
Не лучше ль умереть, чем подлым быть рабом?

(I, 143)

Иную модель высокого гражданского служения представляет собой образ купца Минина, своей волевой решительностью и твердостью духа способствующего преодолению самых сложных и опасных ситуаций. По ходу развития действия он не произносит развернутых монологов, в тексте пьесы его речевая самопрезентация, как правило, ограничивается короткими, однопредложными репликами, но в этом и выражается сущность его характера: сила мининского патриотизма не в слове, а в деле.

Авраамий Палицын – главный идеолог державинской пьесы. Именно ему предоставлено право формулировать наиболее важные мысли,

содержащие квинтэссенцию гражданской концепции автора, и, подобно самому поэту, обличать равнодушие и корысть вельмож. Характерно то, что в развернутых монологических инвективах Палицына угадывается стиль сатирического одотворчества самого Державина (ср., например, с одой «Вельможа»):

Корыстолюбца дух, собою заражена,
Народной гордости и благородства чужд;
Златая цепь, ему тираном наложена,
Милей всего, и для своих он нужд,
Для низких прихотей как червь в пыли влечится.
Он, не заботясь, в объятье неги спит:
Вот пагубных вельмож живое описание
И изъяснение их к отечеству любви.

(IV, 143)

Тем не менее, в отличие от классицистической трагедии, персонажи «Пожарского» не схематичны и не столь жестко поляризованы. Некоторым из них присущ внутренний динамизм, этическая подвижность и ситуативная обусловленность. Так, титульный персонаж пьесы – князь Пожарский – фигура отнюдь не монолитного характера: будучи героем на полях сражений, он не смог противостоять обольстительным чарам прекрасной Марины, за что был назван «малодушным» (IV, 177). Еще более сложную внутреннюю драму переживает князь Трубецкой. Как искренний патриот своего Отечества он выступил на его защиту и мужественно возглавил войско для освобождения Москвы от иноземных захватчиков, но, обуреваемый жадой власти и завистью к успехам Пожарского, он вступает в сговор с предателем Заруцким и едва сам не совершает предательство. В этом смысле поистине символической является сцена блуждания Трубецкого и Пожарского в темном ночном лесу, одержимых смутными сомнениями и раздираемых внутренними противоречиями (действие 3, явления I–VI). Именно там, в лесной чаще при свете луны, происходит спор двух русских вождей о смысле жизни и о праве победителя на власть. По верному замечанию Т. В. Федосеевой, «поведение каждого из них объяснимо с точки зрения движущей характером воли. Психология заглавных героев, несомненно, несет черты личности автора, в их репликах, монологах, поступках выражено его особенное мировосприятие и мироощущение. Неизменную победу в борении страстей одерживает нравственное чувство, подкрепленное духовной силой» (Федосеева, 2004, 153).

И все же «Пожарский» – это не трагедия, сосредоточенная на психологических коллизиях личности, обусловленных обстоятельствами столкновения человека с роком и сопряженных с переживанием катарсиса. Это именно «героическое театральное представление» с присущими ему зрелищностью, панорамностью, массовостью. Внутренний конфликт Пожарского и Трубецкого имеет откровенно факультативный характер и лишь оттеняет основную патриотическую идею пьесы.

Для сценического воплощения этой идеи Державин привлекает достаточно обширный арсенал художественных средств, заимствованных из разных видов искусств. Так, желая украсить спектакль «великолепием» и придать ему «виды самага волшебства» (IV, 133), автор вводит балет нимф, способствующих Марине-Цирцее заманить героя в сладостные сети любовной неги и отвлечь его от выполнения воинского долга. Кроме того, «Пожарского» отличает объемное сценическое пространство, организация которого мыслилась поэтом за счет масштабных декораций, дающих разные ракурсы вначале осажденной, а в финале освобожденной Москвы: «Театр представляет, при захождении солнца, Москву со стороны Петровских ворот; вдали дым и изредка слышны пушечные выстрелы» (IV, 135), «Театр представляет в тени ночной Москву со стороны Хорошевских лугов. Острога Трубецкаго, обнесенный валом, палисадником и рогатками, окружает часть Белого города. На башнях сквозь окна мелькают огни» (IV, 151) и т. п. Время от времени это пространство заполняют многочисленные группы статистов («послы польские», «Дума бояр», «жены, дети боярские», «войски русския и польския», «казаки», «народ» и др.), которые принимают участие в различных коллективных сценах и должны подчеркнуть массовый характер происходящего. Но функция статистов не ограничивается пространственными перемещениями и пластическими движениями. В пьесе Державина «массы» обретают свой полновесный голос. Именно им принадлежат хоровые и речитативные партии, призванные декларировать некие абсолютные истины или озвучивать волю народа, например:

ХОР НАРОДА

(С трубами.)

Михаилу венец!

Он будет царь сердец,

Владыко и отец:

Михаилу венец!

(IV, 191)

Смысл этой масштабности напрямую связан со стремлением автора адекватно передать всенародный характер изображаемых событий и подчеркнуть их непреходящую историческую значимость.

В 1806 году Державин пробует свои силы в жанре бытовой комедии. На основе «домашнего» материала он создает одноактную комедию «Кутерьма от Кондратьев», действующими лицами которой оказываются его близкие родственники (жена, ее сестра, племянницы и др.). Характер комедийного конфликта определяет ситуативный курьез, обусловленный несоответствием поступков персонажей (Кондратьев первого, второго и третьего) их социальным ролям (камердинер, садовник, музыкант). «Кутерьма от Кондратьев» – это яркий образец «комедии положений» со свойственными ей словесной игрой, масочным перевоплощением, казусной интригой и т. п. Примечательно, что даже этот предельно компактный драматический текст Державин сопроводил сольными и хоровыми партиями, которые сообщили праздничную торжественность и шутивную помпезность бытовому сюжетному событию. Все это, по мнению К. Ю. Лаппо-Данилевского, сближает державинских «Кондратьев» с той особой традицией любительской сцены, которая культивировалась в кругу членов дружеского «львовско-державинского» кружка («Сильф, или Мечта молодой женщины» (1778), «Милеет и Милета» (1794), «Парисов суд» (1796) Н. А. Львова, «Пролог Нового года на 1790 г.» (1790) П. М. Бакуниной, «Клорида и Милон» (1800) В. В. Капниста и др. (Лаппо-Данилевский, 1996, 103).

Любопытно и то, что публикация комедии в 1808 году, создававшейся исключительно для домашней сцены, вызвала неожиданный, но вполне характерный общественный резонанс. Как указывает в «Объяснениях» сам автор, «в Петербурге она сделала некоторый шум, ибо думали, что она сатира на министров, которых называли Кондратьями и кои не знали своих должностей и кто из них был первый» (III, 728). Не удивительно, что столичная публика, приученная к неизменной аллюзивности и острой инвективности державинских произведений, искала (и нашла!) социально-политический подтекст даже там, где его не было. Тем не менее следует полагать, что сочинительский опыт в области комедийной драматургии был впоследствии учтен поэтом при создании комических опер.

Период с 1807 по 1809 год оказался для Державина исключительно плодотворным на поприще трагедийного творчества. За эти три года им были написаны три оригинальных трагедии («Ирод и Мариамна», 1807; «Евпраксия», 1808; «Темный», 1809), выполнены переводы трагедий

«Зельмира» П. Б. де Беллуа (1808) «Федра» Ж. Расина (1809), а 23 ноября 1808 года прошла премьерная постановка «Ирода и Мариамны», единственного дошедшего до профессиональной сцены драматического сочинения Державина.

Причины столь масштабного погружения поэта в сферу трагедийной драматургии принято мотивировать полемикой, разгоревшейся между Державиным и Озеровым по вопросу специфики национальной жанровой модели в ее отношении к жизненному материалу. Основанием для подобного суждения является признание самого поэта, сделанное в его «Объяснениях» и часто цитируемое в исследовательской литературе: «Когда выдал он [Озеров. – *Д. Л.*] трагедию *Димитрия*, которая ... не имела порядочного плана и характеры великих князей весьма были подлы, то хотя автор [Державин. – *Д. Л.*] и отговаривался сказать свое мнение, но наконец принужден нашелся сказать правду. Это тотчас дошло до Озерова; он разгласил в публике и даже довел до императрицы, что автор из зависти не одобряет его трагедий, которых сам не умеет написать. ... автор думал, что критика легка, а искусство трудно; то и решился испытать сил своих в разсуждении трагедии... Вот истинная причина, от которой автор начал в трагедиях упражняться» (III, 698).

Комментируя эти державинские строки, М. Г. Альтшуллер справедливо указывает на эстетическую природу разногласий, возникших между «сентименталистом» Озеровым и «предромантиком» Державиным, к тому моменту – единомышленником А. С. Шишкова, о соотношении исторической достоверности и художественного вымысла в высоком драматическом жанре: «Озеров был сентиментален, антиисторичен, допускал смешение стилей, обращаясь к просторечию, – всего этого подчеркнуто не будет в драмах Державина. <...> Для Державина важнейшим достоинством его пьес была их историческая достоверность. Пренебрежение исторической правдой, искажение исторических характеров ... воспринималось державинским кружком как уничтожение национальной культуры» (Альтшуллер, 2007, 156). Е. Л. Вильк не без оснований связывает основную причину державинско-озеровского конфликта с различием идеологических приоритетов, связанных с отношением к национальной традиции: «Начиная с «Фингала», в его [Озерова. – *Д. Л.*] драматическом мире выявились непримиримо конфликтные начала, имевшие и религиозную, и нравственную, и социально-политическую подоплеку. Диссонанс, внесенный Озеровым в драматический мир, с этого момента явно превысил “допустимый предел”, позволявшийся нравственным и эстетическим чутьем Державина, внимательно следившего за творчеством

трагика. Когда в следующей трагедии Озерова, “Димитрии Донском” (1807 год), конфликт патриархальных взглядов и просветительских установок, не получающий однозначного разрешения, будет перенесен уже на почву русской истории, Державин воспримет это как брошенный ему вызов» (Вильк, 1997, 107).

Принимая во внимание и признавая авторитетность приведенных точек зрения, хотелось бы предложить еще один аргумент, объясняющий повышенный интерес Державина к трагедийному жанру. В упомянутом выше державинском комментарии к стихотворению «Г. Озерову на приписание Эдипа» из «Объяснений» есть строки, на которые исследователи редко обращают внимание, а именно: «Автор по то время, как сию оду написал [в 1805 году. – Д. Л.], сочинял только оды анакреонтические, го-рацианския и иногда пиндарические; он не испытывал сил своих в трагедиях; то и приписывал сие искусство г. Озерову, который тогда *из русских писателей* в оных один только [курсив мой. – Д. Л.] упражнялся» (IV, 698). Ю. В. Стенник подтверждает то обстоятельство, что в период с 1795 по 1807 год трагедийный репертуар петербургской профессиональной сцены обновлялся в основном за счет сочинений В. А. Озерова (Стенник, 1982, 166–167). Изначально, высоко оценивая творческий потенциал молодого драматурга, Державин связывал с его деятельностью надежды на возрождение русской трагедии и потому «по-дружески» подготовил «примечания» к его трагедии «Эдип в Афинах». Однако последующие идеологические разногласия и личный конфликт с Озеровым породили в сознании поэта разочарование и привели его к мысли о необходимости самостоятельной творческой инициативы, подкрепляемой собственным драматургическим опытом. Ни жар соревновательности, ни полемический азарт не могут служить убедительным объяснением той энергичной и последовательной активности поэта, которая привела к созданию четырех масштабных трагедийных текстов и не покидала его до последних дней жизни²⁶. Судя по всему, Державин вполне сознательно и с чувством ответственности взялся за создание *нового национального трагедийного репертуара*, отвечающего духу времени и этическим потребностям современной ему героической эпохи. Именно поэтому так тематически неоднородны и структурно разноплановы державинские

²⁶ По справке А. О. Дёмина, в числе рукописей Державина имеется черновой набросок начатой, но незавершенной трагедии на сюжет из истории монголо-татарского ига (Дёмин, 2003, 11–12).

трагедийные сочинения, которые должны были, по замыслу поэта, определить ясные ориентиры последующего развития жанра в отечественной драматургии.

Принципиально отказавшись от жанрового экспериментаторства, широко апробированного в сфере лирической поэзии, Державин принимается за создание именно *трагедий* в их классическом виде и при этом обнаруживает изрядную осведомленность в области теории данного жанра. Всем четырем дошедшим до нас трагедийным державинским текстам присущи основные формальные признаки ее жанровой поэтики: ритмика александрийского стиха, парная рифмовка, пятиактная композиционная структура, хронотопическое триединство, «благородные» герои, высокая патетическая риторика и т. п. Сам текст трагедии, как правило, предвращается обращением к читателю, где автор оговаривает суть своего понимания природы жанра, указывает на источники, комментирует характер конфликта и др.

Так, в «Предисловии» к трагедии «Ирод и Мариамна» он отмечает: «Желая показать опыт ничтожных моих способностей в драматическом искусстве, избрал я, по мнению моему, удобнейший к тому отрывок из древней истории, оставленный нам Иосифом Флавием, писателем о войне Иудейской, в котором описывает он жизнь царя Ирода и его супруги таким образом, что могут они в самых твердых душах произвести сожаление и ужас» (IV, 215). В этом заявлении Державин недвусмысленно подчеркивает свою приверженность тому представлению о жанровой специфике трагедии, которое было сформулировано еще в «Поэтике» Аристотеля и сохранило свою актуальность вплоть до начала XIX столетия²⁷. Как видно из этого высказывания, *сожаление и ужас* воспринимаются поэтом в качестве необходимого условия развития трагедийного сюжета, сопряженного с переживанием катарсиса. Выбор материала для возбуждения этих чувств у зрителей автор последовательно осуществляет с ориентацией на историософскую проблематику (что в целом было характерно для предшествующего поколения отечественных драматургов) и специально оговаривает его в предисловии к трагедии «Темный»: «Напоминать историю, особливо отечественную, думаю, небезполезно. Выводить из ея мрака на зрелище пороков и добродетель, — первый для возбуждения ужаса и отвращения для него; а вторую для подражания ей

²⁷ Ср.: «В трагедии поэт должен доставлять удовольствие от сострадания и страха через подражание им, а это ясно значит, что эти [чувства] он должен воплощать в событиях» (Аристотель, 1983, 660).

и сострадания о ее злополучиях, – главная, кажется, обязанность драматических писателей» (IV, 383). Иными словами, исторический материал рассматривается поэтом как исключительно эффективное средство нравственного очищения зрителя, как верный способ преодоления хаоса разрушительных страстей (тщеславие, корысть, эгоизм и т. п.) и вектор движения к идеалу этической гармонии.

Державинская концепция истории, обусловленная идеей цикличности и, по справедливому мнению А. Н. Колоскова, оформившаяся благодаря основательному знакомству с трудами Гердера, предполагала причинно-следственную взаимосвязь событий в ходе развития цивилизации: «Проводя параллели между прошлым и настоящим, Державин пытался выявить причины, которые определили исторический путь России. События давно минувших дней поэт рассматривал как определенный опыт, осмысление которого помогает в познании проблем современности» (Колосков, 2000, 8). Именно поэтому фактор исторической достоверности декларируется им как базовый принцип драматического творчества, а точные указания на «авторитетные» исторические источники его трагедий («Иудейская война» Иосифа Флавия, «Сказание о нашествии Батыя на русскую землю», «Всемирный путешественник» Ж. ла Порта и др.) и краткое их изложение неизменно сопровождают вводные обращения к читателю, ибо «главное правило писателей – следовать природе» (IV, 216).

Однако приверженность исторической истине не стала для Державина на практике непреодолимым препятствием в достаточно вольной интерпретации исторических событий и фактов с целью «приведения токмо в известные драматические единства и прочие правила, сему роду сочинений присвоенные» (IV, 298). И в этом поэт также следует суждениям Аристотеля, который утверждал: «Задача поэта – говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости. Ибо историк и поэт различаются <...> тем, что один говорит о том, что было, а другой – о том, что могло бы быть. Поэтом поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия больше говорит об общем, история – о единичном» (Аристотель, 1983, 655). И это понятно, ведь Державина интересует не столько сама фактография событий прошлого, сколько судьба человека в горниле исторических коллизий, мера его свободы в ситуации нравственного выбора и мера ответственности за принятые им решения, в особенности – если этот человек наделен властными полномочиями.

«Трагическое, – по мнению А. Ф. Лосева, – предполагает свободное действие человека, самоопределение действующего лица, так что хотя его крушение и является закономерным и необходимым следствием этого действия, но само действие представляет собой свободный акт человеческой личности» (Лосев, 1989, 662). Ситуация выбора, определяющая поведение и судьбы героев державинских трагедий, коренным образом обусловлена драматическим пересечением двух равнозначимых ценностных парадигм: патриархально-родовой, встроенной в систему национальных интересов, и личностной, непосредственно связанной с частными притязаниями и стремлениями индивида. И высокий накал событийной динамики оказывается здесь следствием высокой степени развитости личностного самосознания персонажей.

Герои державинских трагедий далеки от схематизма и прямолинейной дидактической завершенности, присущей трагедийному репертуару эпохи классицизма. Их характеры противоречивы, внутренне полемичны, а поступки, как правило, мотивированы обстоятельствами. Так, Мариамна («Ирод и Мариамна»), олицетворяющая нравственный идеал автора, стремясь объяснить истоки тирании ее венценосного мужа, приводит в оправдание аргумент государственного блага и готова даже принять жестокость как неизбежное его условие: «Благословлю я зло, творимое для правды» (IV, 233). Державин никогда не предлагает готовых формул к истолкованию драматических событий и поведения героев, а скрещивает различные, нередко взаимоисключающие точки зрения и приглашает читателя-зрителя самому осуществить свой этический выбор. Примером тому может служить сцена спора князей («Евпраксия») о границах этического компромисса в условиях, когда Отечеству грозит смертельная опасность, а избежать ее можно ценой всего лишь одного бесчестного поступка, в качестве выкупа передав жену одного из них в гарем хану Батыю.

Такой ракурс изображения человека оказался всецело обусловлен философскими воззрениями Державина, в том виде, как они сформировались к середине первого десятилетия XIX века. Признавая зависимость человека от воли Создателя и не оспаривая таинственный факт Его абсолютной роли в осуществлении исторического процесса, автор не снимает ответственности с человека за его нравственный выбор, конкретные деяния и требует от него активной жизненной позиции. Эта мысль, восходящая к этическим построениям Ф. Бэкона, над кратким изложением философской системы которого поэт работал в это время, озвучена, в частности, в трагедии «Темный» устами «предка автора» Багрима:

...хоть вышний перст круг движет всей природы,
Но твари умныя не лишены свободы.
Не хочет Бог того, чего мы не хотим;
Надеясь на Него, не действуя, грешим.

(IV, 426).

Особая роль в трагедиях Державина отводится женским персонажам (Мариамна, Евпраксия, Мария, Капиллана), в чем видится генетическая связь с античной традицией, где женщина, по словам Вячеслава Иванова, является «главною выразительницею глубочайшей идеи трагедии, потому что изначала Дионисово действо было делом женщины, выявлением ее сокровенных глубин и неизреченных душевных тайн. <...> Ее одержание делает ее могучей, вещей и дерзновенной. В своем исступлении она находит самое себя, и это самообретение в силе есть чувство мучительной и упоительной душевной спазмы. Она открывает в себе две души, две воли, два стремления. <...> Так утверждается в трагедии, посредством раскрытия извечной двуначальности женственного, женская цельность и – посредством тяготения трагедии к смерти – женщина как древнейшая жрица, женская стихия, как стихия Матери-земли, Земли-колыбели и Земли-могилы» (Иванов, 1994, 302–303). Эта же внутренняя двойственность (смирение и бунт, любовь и ненависть, слабость и величие) присуща державинской героине. Тоска по утраченной цельности и гармонии определяет ее неизменную активность и готовность осуществить жертвенную миссию для восстановления этой гармонии. Характерно, что переживание катарсиса, знаменующего преодоление кризисной фазы трагического движения жизни, нередко наступает у Державина вслед за гибелью героини. Так, например, с образом Евпраксии в одноименной трагедии связывается мысль об искупительной жертве во имя спасения Отечества. В отличие от мужского окружения, она являет собой образец исключительной стойкости, чести и верности своему долгу жены, матери, русской княжны. Именно ее нравственная безупречность заставляет князей преодолеть малодушие, страх перед сильным врагом, и, поднявшись на защиту земли предков, восстановить свою сословную честь. Именно на ее образ автор проецирует свое представление о русском национальном характере, что вполне осязаемо акцентировано в тексте четырёхжды употребленной рифмой «Евпраксия – Россия».

Исследователи неоднократно отмечали аллюзионность и резкую политическую памфлетность трагедий Державина. Написанные в ситуации нового монархического правления, которое повлекло за собой опасные, с точки зрения поэта, изменения во внутренней и внешней политике го-

сударства, череду военных неудач, приобретающую угрожающие масштабы внутреннюю и внешнюю агрессию Франции и т. п., державинские драматические сочинения были густо насыщены прозрачными намеками, аналогиями, инвективами в адрес императора Александра и его окружения (см.: Альтшуллер, 2007, 160–169). Персонажи его трагедий произносят патетические монологи, касающиеся сущности монаршей власти, обсуждают конкретные механизмы ее реализации, обращаются с обличительными речами к тем, кто ею обладает. Нередко эти высказывания приобретают характер патриотического воззвания, косвенно, но вполне определенно адресованного зрительской аудитории и призванного пробудить ее национальную гордость и гражданское самосознание в условиях надвигающейся военной опасности, например:

О Росс! воспрянь, вспомнь, что́ был, что́ ныне ты!
Звук славных дел твоих промчался, как мечты;
Союзники тебе глумятся и соседы.
Где древния твои гремящая победы?
Где доблестей твоих параший в мире слух?
Где князи, где вожди, о Россы! где ваш дух?
Бывало сильныя страны вы потрясали,
Сестр греческих царей и веру присвоили.
На струги паруса вам шили из камки,
Купили златом мир от вашей все руки,
А ныне сами вы дотоль унижились,
Что срамом покупать покой вы свой решились!

(IV, 328)

Таким образом, есть все основания утверждать, что авторское сознание Державина-драматурга стимулировали его активная гражданская позиция, многолетний опыт государственной деятельности, интеллектуальный наследие европейских мыслителей и собственная историософская концепция. Рассматривая театр в качестве «политического учреждения», он стремился формировать общественное сознание современников, привлекая возможности вербального, визуального и акустического характера в их синтетическом единстве. Высокой риторике его трагедий, по замыслу драматурга, должна соответствовать пространственная масштабность декораций и мощная выразительность хоровых партий, которые он ввел в сценарную фактуру «Ирода и Мариамны» и «Аттабалибо, или Разрушение Перуанской империи».

Эти факторы оказали решающее влияние и на оперное творчество Державина, которому он с увлечением предался в последние полтора

десятилетия своей жизни. При этом следует оговориться, что тяга поэта к синтетическим театральным формам создала определенные сложности в вопросе жанровой атрибуции его оперного наследия и, соответственно, в указании точного числа его оперных сочинений. Еще Т. Н. Ливанова отметила, что «в оперных текстах Державина скрещивается так много различных линий, идущих и от старой русской комической оперы, и от “трагедий с хорами”, и даже от опер типа Сумарокова, от мелодрамы, кантаты и т. д., что они представляются на первый взгляд нарочитой “лабораторией” жанра» (Ливанова, 1952, I, 165).

Между тем важно иметь в виду следующее: в ряду драматических сочинений Державина авторскую жанровую помету «опера» содержат только 7 дошедших до нас произведений, что и должно быть решающим аргументом при определении списочного состава державинского оперного наследия. Все они были созданы в последние полтора десятилетия жизни поэта и в полной мере разделили общую печальную судьбу его драматургии: ни одна из державинских опер не была поставлена на публичной сцене, а их либретто не были опубликованы при жизни автора, хотя такие попытки им предпринимались. Кроме того, не сохранилось сколько-нибудь достоверных свидетельств, касающихся музыкального воплощения державинских оперных замыслов. Тем большее удивление вызывает та степень заинтересованности и энергичности, с которой поэт отдается новому для себя роду творческой деятельности. Его не останавливают ни скепсис современников, ни вынужденная ситуация «писать в стол». По всей видимости, Державиным руководило горячее стремление поднять отечественное исполнительское искусство на ту высоту общественной значимости, которая позволила бы ему действительно стать эффективным средством формирования гражданского и эстетического самосознания нации.

В целом, авторское сознание Державина-либреттиста формировалось в условиях достаточно благоприятных. Еще со второй половины XVIII века жанр оперы переживал в России период стремительного развития и привлекал к себе внимание самой широкой культурной общности. Его расцвет был во многом подготовлен влиянием итальянской композиторской и исполнительской школы, представители которой (Б. Галуппи, Дж. Паизиелло, Дж. Сарти, Д. Чимароза, В. Манфредини и др.) приняли непосредственное участие в музыкальной жизни российской столицы. Так, в частности, благодаря сотрудничеству поэта А. П. Сумарокова и итальянского композитора Ф. Арайи в 1755 году появилась первая опера на русском языке «Цефал и Прокрис». Она представ-

ляла собой музыкально-драматическую разработку сюжета из VII книги «Метаморфоз» Овидия и была написана в характерном для итальянской школы жанре *opéra-seria*.

В 1770-е годы начинает складываться собственно отечественный оперный репертуар, тяготеющий преимущественно к жанру комической оперы. Его первые образцы – «Анюта» (1772) М. И. Попова, «Розана и Любим» (1778) Н. П. Николева, «Мельник – колдун, обманщик и сват» (1779) А. А. Аблесимова, «Несчастье от кареты» (1779) Я. Б. Княжнина и многие другие – были тесно связаны с традицией просветительской комедии и ориентированы на воссоздание народного быта в его эстетическом ракурсе. В процессе формирования национальной оперы принимали участие лучшие композиторские силы эпохи (Д. С. Бортнянский, В. А. Пашкевич, М. М. Соколовский, Е. И. Фомин и др.), что надежно обеспечило ей одно из лидирующих мест в жанровой иерархии русской музыкальной культуры.

Деятельную склонность к оперному творчеству проявлял и близкий друг Державина – Н. А. Львов, автор либретто комических опер «Сильф, или Мечта молодой женщины» (1778), «Ямщики на подставе» (1787), «Милет и Милета» (1794), «Парисов суд» (1796), под влиянием которого автору «Фелицы» передалось увлечение оперным искусством, а также сформировались его теоретические представления о самой специфике жанра. В частности, есть все основания утверждать, что именно благодаря Львову определился устойчивый интерес Державина к творчеству П. Метастазіо²⁸. Судя по всему, сочинения выдающегося итальянского драматурга привлекли внимание Державина как начинающего либреттиста не только совершенством художественной формы, но и высоким содержательным пафосом. Во всяком случае, в письме к А. М. Бакунину от 2 февраля 1805 года поэт горячо благодарил своего адресата за присылку перевода оперы Метастазіо «Фемистокл» и пояснял: «Довольно теперь для меня познание, какого роду и как писал сей знаменитый автор свои театральные пьесы. Ежели случится в сем поприще предпринять, то за ним последую, потому что краток, глубокомыслен и наставителен. Это проповедник героев» (IX, 323).

Позже к авторитету Метастазіо Державин будет неоднократно апеллировать в своем теоретическом трактате «Рассуждение о лирической

²⁸ Известно, что в 1781 году Н. А. Львов лично встречался с П. Метастазіо во время своей европейской поездки, что во многом оказало влияние на его эстетические приоритеты (см.: Лаппо-Данилевский, 1996, 95–96).

поэзии, или Об оде» при характеристике жанровой поэтики оперы, например: «Поелику же в ней большая часть есть лирическая, или лучше, прямая важная Опера, по образцам Метастазия, должна быть вся писана краткими лирическими стихами, или, по крайней мере, скандированною прозою, чтоб удобно было ее сопровождать музыкою» (VII, 599). Этим, по сути, и объясняется основная причина державинской ориентации на стилевую палитру оперных либретто Метастазия, в сочинениях которого поэт обнаружил столь искомые им самим реальные пути сближения двух литературных родов – лирики и драмы – в их органичном сочетании с музыкой. Этот опыт был учтен им как при осуществлении стихотворных переводов опер итальянского драматурга на русский язык²⁹, так и в собственном оригинальном творчестве.

Одним из числа ранних опытов Державина по разработке этого жанра является «комическая народная опера в трех действиях» «Дурочка умнее умных»³⁰. Обращает на себя внимание авторская помета «*народная*», которую можно понимать двояко: и как произведение, выражающее дух народа, и как произведение для народа. Думается, что в процессе создания либретто Державин учитывал оба значения. Во всяком случае, подобно лучшим образцам данного жанра конца XVIII века («Анюта», «Мельник», «Ямщики на подставе», «Кофейница» и др.), державинская «Дурочка умнее умных» ярко отмечена чертами русского национального колорита. Так, само действие оперы происходит в российской глубинке – приволжском городке Тетюши, где обыденность провинциального быта призваны подчеркнуть заявленные в авторских ремарках предметные и пространственные детали, определяющие характер мизансцены: «Театр представляет в стороне пригород Тетюши, – ветхия стены, бойницы, башни, церковь и колокольню деревянные. Прямо, на крутом берегу реки Волги сад, в коем под старым дубом скамьи и стол; на нем два кулгана, несколько стаканов и ложек серебряных, а на оловянных тарелках разные ягоды» (IV, 515).

²⁹ Перу Державина принадлежит стихотворный перевод оперных либретто П. Метастазия «Тит» и «Фемистокл», выполненный по подстрочникам. Кроме того, в бумагах поэта имеются подготовительные материалы к переводу еще двух его оперных либретто («Аттилий Регул» и «Олимпиада»).

³⁰ Точное время создания этого либретто не известно, однако его писарская копия с пометами Державина, хранящаяся в РО ИРЛИ (ф. 96, оп. 1, № 23, 34 л.), выполнена на бумаге с белой датой «1803». Сам Державин в «Записках» упоминает о том, что «комическая ... бездельная» опера «Дурочка умнее умных» в числе прочих сочинений была написана им после выхода в отставку (VI, 827–828), т. е. не ранее октября 1803 года.

Участники сценического действия – мирные обыватели (отставной прапорщик, его жена, ключник и внучка, жених внучки и т. п.), лишь волею обстоятельств попавшие в чрезвычайную ситуацию нападения разбойников. Им присуща «масочная» характерология («трус», «хвастун», «пьяница», «крючкотвор» и т. п.), акцентированная приемом «говорящих» фамилий (Старокопейкин, Фуфыркин, Пивкин, Хапкин, Проньркин и т. п.).

Как было характерно и для русской комической оперы конца XVIII века, основное место в тексте державинского либретто занимают разговорные диалоги и речитативы, оснащенные просторечной (нередко диалектной) лексикой с целью достижения бытовой и этнографической достоверности, например:

С и д о р о в н а. Покажи-ко теперь, Вахрамеич, что ты купил на ярмонке. Я не хотела давеча при людях рассматривать чемодана: хотя у нас <...> и нет ничего; но много лихих людей, которые распускают слух, что мы ужась богаты! глядя на покупки, и пуше бы глаза растарашили.

Ст а р о к о п е й к и н. Пожалуй, смотри. Я сам, правду сказать, в проезд потрушивал, – слышно пошаливают (IV, 526).

Кроме того, демократический характер стиливой палитры либретто нередко усиливают народные пословицы и поговорки, которыми изобилует речь персонажей: «Очень пьян Наум, да берет на ум» (IV, 530), «Брось хлеб и соль позади, – очутится впереди» (IV, 535), «Часы шапки – берегите шапки» (IV, 553), «Не тронь крапиву, так и не обожжешься» (IV, 563) и др.

Важная роль в выражении «народного духа» принадлежит вокальным партиям. Следует заметить, что, учитывая опыт Метастазіо, Державин принципиально насыщает либретто «Дурочки умнее умных» «краткими лирическими стихами» и «скандированною прозою» (VII, 599), делая тем самым ставку на фактор музыкальной выразительности. Так, вокальная партитура оперы весьма разнообразна и включает в себя более тридцати сольных и ансамблевых номеров, в числе которых арии, дуэты, трио, квартеты, квинтеты, хоры, а также речитативы и мелодекламации. Компактные по своему текстовому объему вокальные партии державинской оперы отличаются высокая степень речевой и ритмической динамики, вполне адекватной авантюрной фабуле либретто.

Целый ряд вокальных фрагментов откровенно стилизован под традиционные хороводные и застольные песни, что само по себе свидетельствует о близком знакомстве Державина с русским песенным репертуаром.

ром. Особенно явно эта ориентация на фольклорные источники ощутима в «Хоре разбойников» (действ. 1, явл. 5), который сопровождается жанровой пометой «бурлацкая песня» и воссоздает интонационный строй, лексико-синтаксическую и образную структуру, присущие т. н. «удалым» песням о казачьей вольнице:

На закате красна солнышка,
На восходе светла месяца,
Не черный ворон по поднебесью, —
Атаман летал под Тетюшами
С удалой косной дружиною;
Он смотрел Волги на берег,
На широк двор Вахрамеичев,
На его ли внучку милую,
Ах! вы спите ли, не спите ли,
О хозяева безпечные!
Отворяйте ваши теремы,
Под окном сидит где девица;
Отмыкайте крепки закромы,
Где лежит серебро и золото.

(IV, 529)

Державинской комической опере присущи и черты музыкального водевиля. С этим стремительно набравшим в первые десятилетия XIX века популярность жанром «Дурочку умнее умных» сближают, в частности, анекдотическая фабула, основанная на острой занимательной интриге, наличие шаржированных персонажей, игровых ситуаций и т. п. Тем не менее на фоне внешней водевильной «легкости» содержание оперы Державина обращено к исключительно серьезной и актуальной проблематике, в целом свойственной для русской драматургии Нового времени. Отдавая дань таким традиционным константам комедийной инвективы, как сословное высокомерие, злоупотребления чиновников, юридическое крючкотворство и др., Державин вводит в поле зрительского внимания ряд проблем откровенно злободневного характера. С этой целью он привлекает комплекс ситуативных деталей, отражающих ряд конкретных политических реалий конца XIII столетия.

Так, уже в самом начале текста автор уточняет, что «действие происходит <...> между 1775 и 1780 годов» (IV, 514), т. е. вскоре после подавления пугачевского бунта. Выясняется, что ужасные последствия этих событий все еще свежи в памяти очевидцев: «Бывало, что взглянешь, то и видишь: по Волге вниз плывут плоты с виселицами да с висельника-

ми» (IV, 537). Пережитый исторический опыт закономерно приводит их к мысли о недопустимости подобных потрясений впредь и ставит вопрос о возможных путях развития государственной (!) внутренней политики. Причем мнения участников действия кардинально расходятся:

С и д о р о в н а. ...где грозно, там честно. На наших удалцов надобна крепкая узда. Гром не ударит, – мужик не перекрестится.

Ф у ф ы р к и н. Позвольте, сударыня: это не правда. Жестокостию грубеют сердца и портятся нравы, подобно нежным растениям в то время, когда зловредныя вокруг их укореняются.

С т а р о к о п е й к и н. Но без казней-то не плохо ли?

Ф у ф ы р к и н. Очень можно. Предварительное благоустройство и точное исполнение законов есть твердое основание тишины и благоденствия (IV, 537).

На первый взгляд может показаться, что в этом споре автор разделяет мнение гвардии сержанта Богдана Любимыча Фуфыркина, ранее бывшего одним из редакторов знаменитого «Наказа Екатерины II Комиссии о составлении проекта нового Уложения» (IV, 538), а по ходу развития действия назначенного на должность губернского прокурора во вновь учрежденной «губернии по новому образу управления» (IV, 577). Однако ореол пародийности и откровенной авторской иронии в адрес этого персонажа с говорящей фамилией ставит под сомнение однозначность такого вывода.

В то же время основная сюжетная и музыкально-исполнительская линия связана с женским персонажем по имени Лукерья, которой почти исключительно принадлежат все ариозные партии оперы. Именно она, бедная невеста и сирота, но получившая воспитание «под высочайшим покровительством императрицы, в благородном девичьем монастыре» (IV, 575), сумела одержать верх и в столкновении с разбойниками, и в противостоянии крючкотвору-стряпчему. Благодаря своей образованности, разносторонним знаниям и способности применять эти знания в конкретных жизненных ситуациях, «дурочка» Лукерья преподавала урок тем «умным», чьи представления о жизни носят отвлеченный и условный характер. В предельно обобщенном виде центральная мысль оперы звучит в финале: «Свет народам есть ученье, / Неучение им тьма» (IV, 578). Эта парафраза известного народного афоризма, обрамленная легкой, развлекательной формой комического жанра, выражала важное просветительское содержание и, по замыслу автора, должна была быть органично воспринята широкой зрительской аудиторией.

Не менее любопытный опыт разработки оперного жанра представляет «опера в трех действиях» «Рудокопы»³¹, который, к сожалению, не был по достоинству оценен не только современниками, но и более поздними исследователями. Вот, например, как характеризует это сочинение авторитетный отечественный музыковед Т. Н. Ливанова: «...комическая “опера” Державина “Рудокопы” представляется чуть ли не какой-то бессмыслицей. Кажется даже, что <...> «Рудокопов» сочинял кто-нибудь другой: настолько безвкусна, “ни на что не похожа” [курсив мой. – Д. Л.] по своему смешению стилевых и жанровых признаков эта “опера”» (Ливанова, 1952, I, 176).

Действительно, в ряду семи оперных сочинений Державина «Рудокопы» отличаются содержательной и стилиевой оригинальностью, и в первую очередь – своей топонимической привязкой: действие оперного либретто разворачивается на Урале, а точнее, как следует из авторской ремарки, «частью на заводе, частью в руднике Златогоровом, в Перми» (IV, 640). Любопытным в данном случае является не столько сам выбор места действия, сколько то обстоятельство, что сам Державин никогда в Перми не бывал и со спецификой горнодобывающего производства сталкивался весьма косвенно. Между тем, по справке Я. К. Грота, «знакомство с горнозаводским делом, заметное в основе пьесы, было приобретено Державиным во время его управления Олонецкой губернией, в которой, как известно, есть несколько железных и медных рудников. Друг его, Ярцов³², <...> был начальником горных заводов сперва в этой же губернии, а потом в Екатеринбурге» (IV, 641).

Вполне очевидно, что «Рудокопы» сознательно насыщены чертами горнозаводского быта. Уже первое действие пьесы открывается мизансценой, характеризующей особенности уральского ландшафта и моделирующей условно-производственную ситуацию: «Театр представляет на развете дня замок Златогора, окруженный высокими, дымящимися

³¹ Точная дата создания оперы не установлена. Я. К. Грот со ссылкой на «Записки» Г. Р. Державина датирует работу над «Рудокопами» периодом с 1806 по 1813 годом (IV, 641).

³² Ярцов Аникита Сергеевич (1737–1819) – видный деятель отечественной горнозаводской промышленности, под руководством которого были построены горные заводы Шереметский, Климовский, Холуницкий в Казанской губернии и Александровский завод в Олонецком крае. В период с 1797 по 1802 годы служил в должности начальника канцелярии правления заводами в Екатеринбурге. В последние годы жизни написал 8-томную «Российскую горную историю», сохранившуюся в только рукописи. Благодаря А. С. Ярцову российская горная промышленность претерпела существенную технологическую модернизацию. Он был женат на Надежде Александровне Львовой, поэтому был не только другом, но и родственником Державина.

горами, с которых низвергается шумящий источник, приводящий в движение вододействующие машины; а влеве виден вход в пещеру (или шахту). <...> Слышен колокол и на оный сходятся со всех сторон работники, всякий со своим орудием, надевая на себя горные платья» (IV, 641).

Приметы уральской топографии, а также масштабные статические картины производственного процесса, представленные в авторских ремарках, неоднократно встречаются в тексте либретто и далее: «Театр представляет во внутренности рудника простирающиеся по камням блестящие слои золотых и серебряных жил. Сверху видно несколько висячих веревочных лестниц. В три яруса на подмостках, друг над другом, стоят работающие рудокопы; а внизу разные инструменты, как-то: водяные колеса, насосы, ворота и на канате бады, поднимающиеся с рудами вверх» (IV, 712).

Уральский антураж создается и за счет включения в текст либретто хоровых и речитативных партий, предложенных автором как литературный аналог горнозаводского песенного фольклора. По замыслу Державина, тексты подобного рода должны были выражать эстетические приоритеты горняков и служить важной деталью местного культурного фона. Для них характерны коллективная форма исполнения, разножанровый состав (хор, переключки, молитвы), особая стилистическая маркировка. Трудно говорить о конкретных источниках, на которые поэт ориентировался при создании данных фольклорных стилизаций, однако вполне очевиден сам факт знакомства поэта с песенным репертуаром рабочих Урала, интонационный строй которого имитирован в «артельных хорах». Подобно песням горнорабочих, в державинских хорах приводятся некоторые общие сведения о производственных процессах добычи полезных ископаемых и самих условиях труда горняков. Причем, наряду с указанием на тяжесть этого труда, акцент здесь делается на его созидательный и благородный характер:

Нас колокол сюда сзывает,
Да огонь горы разрывает.
Мы ночь и день живем
В шахтах здесь с огнем.
Мы горы можем разрубать,
Доставать,
Сrebro, медь, злато добывать,
Все копать
И, на Бога положась,
В подземну тень

И в ночь, и в день
Ничего лезть не страшась.

(IV, 712–713)

Местный колорит Державин пытается актуализировать в «Рудокопах» и посредством использования диалектной лексики. Однако, как правило, диалектные выражения, которые встречаются в речи персонажей, не являются принадлежностью исключительно уральского региона, но имеют довольно широкую сферу устного бытования (например, «забила комоха», «куромша», «попотчевать отуревом, ошмаревом» и др.), что само по себе дает основание для вывода: изначально ориентируясь сугубо на уральский тоpos, поэт все же создал некий условно-провинциальный художественный текст, выходящий за рамки одной конкретной территории.

Это подтверждает и характер проблематики державинской оперы. Так, логику развития драматического действия «Рудокопов» составляет т. н. «журденовский» сюжет, основанный на несоответствии мнимого и подлинного сословного достоинства. Подобно мольеровскому «мещанину во дворянстве», центральный персонаж оперы Державина Златогор, нечестным путем завладев крупным состоянием, стал «владельцем рудных заводов и почетным членом горного начальства» (IV, 640). Обуреваемый страстью сословной спеси, он стремится и к формальному возвышению посредством обретения дворянского титула, ради чего грубо попирает интересы других, в том числе и своих близких: присваивает состояние своей воспитанницы Лизы, не признает своего сына, третирует его мать и т. п. И лишь благодаря активному противодействию Лизы, последовательно отстаивающей свое право на личное счастье с Миловзором, Златогор осознает разрушительные масштабы своих злодеяний, раскаивается и нравственно возрождается.

На первый взгляд, ничего принципиально нового и оригинального Державин не предлагает в «Рудокопах» ни зрителю, ни читателю: вполне привычная просветительская коллизия сопровождается характерной для данного жанра развязкой. Между тем здесь важен ряд деталей, на которые, сколько известно, исследователи оперы внимания в должной мере не обратили. Во-первых, это образ самого Златогора. Разумеется, он воплощает в себе порок тщеславия; для достижения своих корыстных целей способен на обман и, не задумываясь, готов принести в жертву судьбы других персонажей. Однако, будучи состоятельным человеком и имея возможность предаваться праздности, Златогор не минуты не проводит без дела, постоянно «занимаясь работой». Как правило, зритель видит

его в шахте или в «лаборатории» в «рабочем платье», в окружении «горнов, мехов, плавильных горшков, реторт и всяких других инструментов» (IV, 700), и даже воспитанница Лиза характеризует своего опекуна как «чумазу, который весь век свой провел в кузнице» (IV, 648). Столь же неоднозначны и т. н. «положительные» персонажи оперы: Лиза, Миловзор и его мать Матвеевна, которые, отстаивая свои права, не гнушаются различными коварными уловками: тайком читают письма Златогора, подслушивают его разговоры, обманом принуждают его к раскаянию.

Любопытна и сама сцена раскаяния. Нравственное преображение Златогора оказывается возможным только в результате вмешательства мистических сил как формы Высшего возмездия. Появление Лизы в образе покойной жены Златогора (действ. 3, явл. 9) оказывает настолько сильное потрясение его сознания, что даже в тот момент, когда обман раскрывается, героя не покидает состояние религиозного экстаза, и он восклицает: «Нет! нет! ты не могла сама собою это произвести. Высочайшее Провидение вложило в тебя эту мысль. Оно часто, вопреки нашим замыслам, нами управляет. Подлинно, некая в душе моей дремлющая сила употреблена была для извлечения меня из напасти. Чувствую, что освобожден я теперь от адского мучения, всюду меня преследовавшего и побуждавшего к бесчестным поступкам, которыми сердце мое гнушалось. *(Падает на колени)*. Боже мой! благодарю Тебя за мое избавление и спокойствие» (IV, 732–733). Сила религиозной экзальтации Златогора передается окружающим, и оперу венчает сцена всеобщего покаяния и примирения.

И все же почему же именно Урал, а точнее – Пермь становится местом действия оперы, которая, как может показаться, лишь внешними своими приметами связана с конкретным топосом, но ориентирована на некое универсальное, общечеловеческое содержание? Ответ на этот вопрос искал, в частности, пермский краевед А. Г. Никитин, указавший на целый ряд документов, непосредственно связывающих Державина с Пермью. Именно Пермь, по мнению исследователя, привлекла внимание поэта и бывшего сенатора как самый молодой и динамично развивающийся промышленный центр на Урале, и поэтому оказалась результатом сознательного выбора места действия его оперы (Никитин, 1976, 160). Схожая точка зрения была выражена ранее В. В. Данилевским, который считал, что Державин создал первую в русской литературе «“индустриальную” оперу, отвечая тем самым мыслям самых передовых русских деятелей, мечтавших видеть всю свою страну покрытой рудниками, заводами, мануфактурами» (Данилевский, 1947, 69). И действительно, на внешнем

фоне мелодраматической интриги в «Рудокопах» особым образом сочетаются идея нравственного преображения личности с идеей промышленного развития державы. Отсюда и подчеркнутый этнографизм оперы, и детализированные картины горнозаводского быта, и различные формы поэтизации созидательного труда, и само ее название.

По замыслу Державина, эта идея еще более наглядно должна была получить выражение в сценах балета, программа которого сохранилась вместе с рукописью оперного либретто. Его действие также происходит на Урале, а сюжет представляет собой результат оригинального пересечения нескольких мифологических традиций. Спектакль открывают картины величественной природы «Рифейского хребта», на лоне которой протекает идиллическая жизнь и мирный труд коренных жителей: «По горам, между скал, в разнообразных пещерах видны гномы обоего пола, богатства из недр земли добывающие. Иные, на оленях, в нартах возят руды; другие мехами раздувают пламенеющие горы; третьи плавят и выпускают из них ручьями металлы; четвертые куют их на наковальнях...» (IV, 741). Малый рост этих существ, хтоническая (подземная) природа и функции хозяев земных недр сближают их с персонажами низшей мифологии народов западного Урала (коми и пермяков) – чудью, а само наименование «гномы» свидетельствует о стремлении Державина предложить образованному читателю/зрителю их более привычный, европейски адаптированный эквивалент.

Вообще персонажный состав балета (Сибирь в образе «величавой древней жены», шаманы, лешие, русалки и т. п.) отсылает к довольно широкому спектру мифологических источников, но все это имеет сугубо декоративный характер. Особый же, символический смысл приобретает сцена добровольной передачи гномами права владения полезными ископаемыми Уральских недр (золота и серебра) Россиянину, который, подобно древнему Орфею, своей чудесной игрой на свирели обретае власть над стихиями и народами. Если иметь в виду, что для традиционной мифологии коми характерно «восприятие чуди как непосредственных предков и как нечистой силы» (Лимеров, 1998, 92), то сам акт перехода права на уральские недра символически знаменует событие преображения Урала и становления его как неотъемлемой части новой России, преодоления им хаоса непросвещенности («идолопоклонства») и соединения с космосом Российской цивилизации. Иными словами, задуманный Державиным балет отражал процесс семиозиса, когда традиционная мифология народов Урала как бы уступала место новой мифологии имперского колониализма, а прагматическая идея величия Урала, его неисчерпаемых природ-

ных ресурсов и экономических возможностей получила оригинальное художественное выражение.

В последние годы жизни Державин осуществляет свой давний замысел по созданию «важной», героической оперы. Следует учитывать, что этот вид оперного искусства, восходящий к итальянской *opera seria* и получивший развитие в творчестве крупнейших европейских композиторов (А. Скарлатти, Г. Генделя, К. Глюка, Б. Галуппи и др.), к началу XIX столетия в России только зарождался. Война с Наполеоном привела к бурному росту патриотических настроений в русском обществе и невольно сыграла роль импульса в формировании жанрового канона отечественной героической оперы. В числе сочинений, предшествующих собственно ее появлению, следует назвать оперы С. Н. Глинки на музыку Д. Н. Кашина «Наталья, боярская дочь» (1806) и «Ольга Прекрасная» (1809), основанных на условно-исторических событиях, где любовно-сентиментальная фабула выступала на фоне идеи гражданского долга. В годы самой Отечественной войны на русской сцене с большим успехом прошел ряд музыкально-патриотических спектаклей смешанного типа: «Казак стихотворец» А. А. Шаховского (1812, муз. К. А. Кавоса), «Праздник в стане союзных армий при Монмартре» П. А. Корсакова (1813, муз. К. А. Кавоса и Д. Н. Кашина), «Торжество России, или Русские в Париже» П. А. Корсакова (1814, муз. К. А. Кавоса) и др., которые, по оценке современного исследователя, соединяли «элементы танца, пения и разговора с очень незамысловатой сюжетной основой, отвечающей текущему политическому моменту» (Келдыш, 1986, 35).

И поэтому, когда в 1814 году Державин готовил к публикации свое новое сочинение – оперу в трех действиях «Грозный, или Покорение Казани»³³, с полным основанием он мог квалифицировать ее как «опыт, каковы должны быть в новейшем вкусе <...> отечественныя героическия оперы» (IV, 582) и ощущать себя в числе первопроходцев в области данного жанра. К тому же, декларируя авторитет Метастазियो, Державин тем не менее проявил высокую степень авторской самостоятельности при разработке жанровой модели героической оперы. Так, в отличие от итальянского либреттиста, сторонника строгих музыкальных форм, стилизованной монолитности и жесткой содержательной регламентации, автор «Грозного» делает ставку на многообразие впечатлений, которое, на его

³³ Оперу «Грозный, или Покорение Казани» Державин планировал включить в VI том собрания своих сочинений, издание которого не состоялось в связи со смертью поэта, а само либретто впервые было опубликовано Я. К. Гротом в 1867 году.

взгляд, достигается благодаря соединению разнородных художественных элементов в одно музыкально-драматическое целое: «Достоинство большой героической оперы есть чудесные вымыслы поэзии, несмотря на невероятность их или несходство с природою, – очарование взора живописью и зодчеством, слуха музыкой и пением, вообще же ума и сердца самыми даже науками, согласно действующими к единой трогательной, нравственной или забавной цели, которую предызбирает себе сочинитель» (IV, 581–582). Иными словами, в героической опере обширный комплекс художественных средств, вступая в отношения синтеза, должен был, по мнению Державина, служить средством формирования гражданского и личностного самосознания зрителя, позволяющим избегать при этом прямой дидактики и скучной назидательности.

И, действительно, *чудесные вымыслы поэзии* предстали в «Грозном» весьма разнообразно и изобретательно. Несмотря на то, что в основу оперного либретто было положено реальное историческое событие – взятие русскими войсками, предводительствуемыми Иоанном IV, Казани в 1552 году, драматург вовсе не преследует цель достижения полной исторической достоверности, как это было свойственно его трагедиям. Он вводит в состав действующих лиц ряд персонажей, соответствующих реальным историческим прототипам (Грозный, Шигалей, Осман, Эдигирей, Серебряный, Микулинский и др.), включает в фабулу либретто ряд ситуативных моментов, действительно восходящих к военным событиям середины XVII века и свидетельствующих о близком и внимательном знакомстве автора с летописными материалами³⁴. Однако достаточно свободно интерпретирует их и откровенно подчиняет заявленной задаче поразить воображение зрителя.

Сам замысел оперного спектакля поражает своей масштабностью, грандиозным размахом, не имеющим аналогов в современной Державину сценической практике. Так, внушителен состав участников, который насчитывает 12 основных (поименованных) персонажей, а кроме того, многочисленные группы певцов, воинов, участников массовых действий и т. п. По ходу спектакля помимо всего прочего перед зрителем должны были предстать войсковые парады, шествие каравана паломников на ослах и верблюдах, воинский лагерь с осадным вооружением, дворец казанских царей, казанская торговая площадь, где проходили «воинские игры,

³⁴ А. В. Фёдоров не без основания полагает, что историческая основа державинского либретто восходит к т. н. «Казанской истории», историко-публицистическому сочинению середины XVI века, «не являющемуся историческим в научном смысле этого слова» (Фёдоров, 2007, 249).

борьба, кулачный бой, мечами и палицами, скакание через людей и проч.» (IV, 617), мрачная пещера, объятый пламенем бор, кладбище казанских царей и много иных пространственных образов, размещение которых на сцене неизбежно было сопряжено с серьезными постановочными и техническими проблемами. Вот, например, как видится автору решающий эпизод взятия Казани: «Поднимается ракета. Слышно вдали от войск ура! Летят вверх шапки. Грозный и окружающие сходят с холма. Взрывается подкоп. Упадают стены: бьют тревогу и город берут приступом» (IV, 634).

Помимо того, что реализация авторского замысла требовала весьма крупногабаритных декораций, специальной пиротехники, особой сценической механики, оригинальных инженерных решений, к которым русский оперный театр начала XIX века вряд ли был готов, она кардинально противоречила классицистическому правилу «трех единств», еще вполне актуальному для современной Державину драматургической практики и которому поэт вынужден был следовать при создании трагедийных текстов.

Все это, разумеется, могло стать (и, надо полагать, именно это и стало) серьезным препятствием к сценической постановке «Грозного». Причем поэт предвидел недоумение и возражение потенциальных постановщиков оперы, поэтому в обращении «К читателю», мотивируя свой замысел особой важностью предмета сценического воплощения, вынужден был оговориться: «Думаю, простят меня искусники театральных представлений, когда найдут некоторые трудности, или самые неудобства в исполнении перемен. Мне желалось во всей полноте удержать *разнообразие и чудесность* [курсив мой. – Д. Л.]. Истинный талант все превозможет» (IV, 582).

«Удержать разнообразие» Державин стремится и посредством вокальной палитры оперы, в связи с чем включает в состав либретто более двадцати сольных и ансамблевых партий. В этом ряду примечательны дуэты персонажей-антагонистов, чьи вокальные выступления превращаются в своего рода идеологические поединки, придающие действию оперы драматический накал и эмоциональное напряжение. Таковы, например, дуэты Грозного и Шигалея (действ. I, явл. II), Эдигирея и Османа (действ. II, явл. VI), исполняемые в унисон, но выражающие диаметрально противоположные этические позиции:

Ш и г а л е й
Помилуй, умоляю,
Не будь жесток таков!

Грозный
Прощенья не внимаю
Толь слабых я голов.
Шигалей
Всех благ тебе желаю
И плесков от веков.
Грозный
Отважно приступаю
Карать моих врагов.

(IV, 590)

Особая роль в «Грозном» отводится хорам, многочисленность и функциональное многообразие которых имеет принципиальный характер. Хоры в державинской опере, по мнению К. А. Кокшенёвой, «призваны прежде всего воссоздавать различные настроения, соответствующие высокой идеализации характеров и страстей, высокому героическому действию» (Кокшенёва, 2007, 148). Следует уточнить: хоры у Державина не только являются элементом композиционной структуры, предназначенным транслировать идеи некой отвлеченной надмирной истины, но и обладают непосредственным сюжетным значением. Их состав может быть не только деперсонифицирован («хор русских», «хор юношей», «хор дев», «хор молельщиков» и др.), но и, вопреки самой идее хорового исполнения, представлен основными персонажными фигурами, которые попутно пению нередко выполняют определенные сценарные действия. В результате хор перестает быть сугубо статическим элементом либреттной структуры, его смысловое содержание утрачивает свою самостоятельную значимость, а за счет соединения вокального исполнения и хореографической пластики он приобретает дополнительные выразительные возможности и становится более эмоционально насыщенным. Примером такого «синтетического» хора может служить фрагмент, изображающий несостоявшиеся переговоры русской и татарской сторон, перешедшие в открытое вооруженное столкновение (действ. II, явл. VIII), который в тексте либретто сопровождается авторскими ремарками: «Хор. Сперва тревожный, бешеная fuga, потом умеренный и тихий. Поют все вместе, всяк свое», «Секутся мечами и отступают от нападающих Татар» (IV, 618).

Кроме того, в отличие от предыдущих державинских оперных сочинений, либретто «Грозного» полностью написано в стихах. С одной стороны, это существенно повышало уровень исполнительской патетики и сближало оперу с жанром трагедии. С другой стороны, стихотворно-речитативная декламация придавала тексту либретто мощный

динамический импульс, существенно обогащала его акустический и ритмический строй и также повышала его эмоциональное напряжение, например:

Эдигирей

Диван, в котором орд вся власть,
Цари! князья! мурзы! подпора стен казанских,
Заволжских и закамских,
Мечи градов, степей и щит!
К отечеству мне вам любовь открыть велит,
Что недрится внутрь нас крамолы зарождение.
Внемлите тем мое сердечно сокрушенье...

(IV, 611)

Если *разнообразие* впечатлений Державин стремился достигнуть за счет масштабности пространственных образов, синтеза пластических и вокальных форм, исполнительской динамики, то *чуждость* происходящего должен был подчеркнуть комплекс мифологических образов и сюжетных ситуаций, частично заимствованных из «баснословных казанских преданий» (IV, 594), частично из литературного обихода. Нужно оговориться, что мистические мотивы и образы, которые, как может показаться на первый взгляд, сопутствуют сценическому действию (экскурсия в пещеру колдуна, волхование, полет огненно-го змея, явление теней умерших и т. п.), в действительности предстают лишь как сугубо внешний, условный антураж, имеющий факультативное значение и призванный стимулировать устойчивость зрительского внимания.

Между тем в числе действующих лиц есть некий «чуждый» персонаж, с которым связана одна из центральных сюжетных линий оперы. Это злой волшебник Нигрин, кому отведена весьма существенная роль в военном противостоянии Москвы и Казани. Еще Я. К. Грот обратил внимание на то, что этот персонажный образ представляет собой прямую «цитату» из поэмы М. М. Хераскова «Россияда» (1779), также приуроченной к событиям третьего Казанского похода Иоанна IV. Действительно, и в поэме Хераскова, и в опере Державина в образе «безбожного чародея», в ком горит «геенский пламень» (Херасков, 1961, 216), персонифицирована идея хаотических природных стихий, враждебных цивилизаторской миссии русского престола и стоящих на страже интересов его противника. Согласно замыслу Хераскова, Нигрин насыляет лютый холод, стужу на русское воинство, пытаясь остановить его стремительное движение, заставить его окаменеть, что вполне отвечает этимологии имени самого

темного колдуна³⁵. Однако если в «Россияде», где сильны религиозно-конфессиональные акценты, победа над силами колдовства достигается мистическим путем – Нигрин обезоружен одним видом святой хоругви с изображением лика Христова, то у Державина путь к победе имеет более «естественный» характер: злые чары оказываются бессильны перед дружным натиском сокрушительного русского оружия. В державинской опере этот «волшебный эпизод» вырастает в особую сюжетную линию символического уровня значимости: намерение Нигрина заморозить русский стан (т. е. лишить его возможности двигаться) следует понимать как попытку враждебных сил сдержать стремительное развитие русской цивилизации и самой русской государственности, а решительную победу над его темным воинством в лице «Зиланта, Змея казанского», «теней мертвых» и прочей «нечисти» – как доказательство величия, могущества и несокрушимости России, а также верности выбранного ею исторического пути.

В этом контексте Грозный предстает именно как подлинный *покоритель* Казани. В соответствии с драматургическими принципами Державина, этот образ отнюдь не идеализирован, а глубоко противоречив по своей сущности. Уже буквально в первом действии он предстает перед зрителем как жестокий монарх, едва ли не тиран, злопамятный, жаждущий мщения, способный лишь карать врагов:

Так, так противу царской воли
Преступники жестокой доли
Должны ждать от царя.

(IV, 588)

Однако вскоре выясняется, что жесткая позиция царя есть вынужденная мера и результат осознания заблуждений своей юности («Был видом царь, а делом раб» IV, 586). Грозный хорошо понимает, что слабый самодержец, пребывающий во власти страстей и находящийся под влиянием корыстного окружения, – источник несчастий всего народа, и поэтому он намерен «Отечеству служить / И день и ночь, душой и телом» (IV, 587) во имя *грядущего* его процветания, не взирая на мнения и оценки современников:

Царь, в жизнь свою хвалимый, –
Кумир, льстецами только чтимый.

³⁵ Нигрин (от лат. *niger* – черный): в минералогии – черная титановая руда; букв. – черный камень.

Не тот достоин хвал, кто днесь щедроты льет,
Но кто счастливые потомству дни кует

(IV, 588–589)

Более того, по мере развития событий образ Грозного претерпевает очевидную качественную динамику. Характерно, что победа над врагом не только не ожесточает его, но, наоборот, возвращает ему давно утраченную способность к великодушию и милосердию.

Следует полагать, что с этим образом Державин прочно связывает представление о подлинных качествах самодержца. Несмотря на то, что сюжет оперы, написанной в год победы над наполеоновской Францией, представлен в ракурсе исторической ретроспекции, прямые аналогии с современностью здесь совершенно очевидны, о чем сам автор сообщает в так и не опубликованном при его жизни (как и само либретто) обращении «К читателям». Любопытно, что в ряду образных параллелей («Казань – Париж», «Нигрин – Наполеон», «татары – французы») пару «Иоанн – Александр» сопровождает авторская ремарка «кроме грозного его нрава» (IV, 582). Думается, что в этом сопоставлении двух российских монархов Державин не только усматривает линию властной преемственности, апробированную исторической практикой, но и задает поведенческие ориентиры для ныне здравствующего властителя, известного своей либеральностью и мягким характером³⁶. По всей видимости, призыв поэта, облеченный в форму масштабного музыкально-драматического представления, так и не достиг своего адресата.

Характерно то, что и в последнем по времени создании (октябрь 1814) оперном либретто «Эсфирь», восходящем к ветхозаветному источнику – «Книге Есфирь», казалось бы, в принципе исключающем любую возможность злободневных манифестаций и ситуативной инвективы, Державин оказывается верен своим представлениям об искусстве как зеркале современных жизненных реалий, трибуне общественного мнения и голосе национальной совести. В «Эсфири», по справедливому замечанию А. О. Дёмина, «отразились размышления “певца Фелицы и

³⁶ Концепции монаршей власти, выраженной в либретто оперы «Грозный, или Покорение Казани», вполне созвучен ряд афористических высказываний, сформулированных Державиным в неопубликованном при жизни философском сочинении «Мысли мои», например: «Жадная алчность любимцев умножается слабостию государя. Они при легкомыслии его не страшатся делать никакого беззакония, приобретая себе чрез то великие выгоды», «Ближайшие друзья слабых государей удаляют от них правду, приучая, чтоб они полезного, а особливо сказанного с горячностью не терпели и принимали бы только им приятное, несмотря на то, хотя бы оно было им и вредно», «Слабым наказывать, а сильным прощать прилично» и т. п. (Державин, 2005, 252, 254).

Бога” о собственной придворной карьере, о механизмах государственного управления, о взаимоотношениях между людьми, о роли божественного провидения в жизни человека. Вне зависимости от частных эстетических оценок “Эсфирь” наглядным образом подтверждает искренность державинского утверждения об опере как о роде сочинения, “более других ему свойственном”» (Дёмин, 2002а, 365).

Возвращаясь к характеристике, данной Т. Н. Ливановой «Рудокотам» как опере «ни на что не похожей», мы невольно обнаруживаем здесь связь с той оценкой, которая принадлежит одному из младших современников Державина и во многом объясняет причину устойчивого читательского неприятия его оперных опытов. Так, В. И. Панаев, в молодости разделявший общее скептически-насмешливое отношение к державинской драматургии, по прошествии лет отмечал, что трагедии и оперы Державина не могли в свое время получить адекватную оценку, «может быть, по предубеждению, по привычке к строгим классическим правилам [курсив мой. – Д. Л.]» (Панаев, 1859, 126). Думается, что именно инерция читательского и исследовательского восприятия долго не позволяла увидеть в музыкально-драматических опытах автора «Грозного» и «Эсфири» оперу нового синтетического типа, где традиционная жанровая форма наполнялась новым, непривычным содержанием, что само по себе предполагало особую систему средств художественной выразительности; оперу, далеко выходящую за пределы сугубо эстетической сферы, вторгающуюся в пределы государственной идеологии и стремящуюся стать «лабораторией стиля человеческой интонации эпохи» (Б. В. Асафьев). Державинские сочинения не просто опередили свое время, но и предвосхитили направление поступательного движения отечественного музыкального искусства более чем на сто лет. Гениально прозорливый и не понятый современниками в своих исканиях Державин пошел по тому пути, который впоследствии получил мощное развитие в творчестве таких крупнейших композиторов XX века, как А. Онеггер, С. Прокофьев, А. Мосолов и др., пути смелого творческого эксперимента и поиска новых смыслопорождающих возможностей искусства.

Следует добавить, что драматические инициативы Державина, в целом предпринятые им в 1800–1810 годы, носили характер сознательного и системного целеполагания. В условиях, когда российская театральная жизнь временно оказалась на перепутье, связанном с предромантической переоценкой эстетических и идеологических приоритетов XVIII столетия, поэт взял на себя ответственность за создание театрального репертуара, отвечающего насущным потребностям нового времени. Свое

масштабное намерение он воплотил, привлекая практически весь жанровый арсенал современного ему драматического искусства. Освоение выразительных возможностей драмы в творчестве Державина происходило последовательно и осуществлялось путем поэтапного усложнения жанровой формы и сценарной фактуры: театральное представление – комедия – трагедия – комическая опера – героическая опера. Данная логика жаровой эволюции было обусловлено авторским пониманием меры социальной значимости драматического искусства как действенного эстетического инструмента перспективной идеологической программы по гражданскому воспитанию нации, частично сформулированной в трактате «Рассуждение о лирической поэзии, или об Оде» и не до конца реализованной в творческой практике. В результате можно с полной уверенностью говорить о создании особого *драматического театра Державина*, художественную ценность и исторический масштаб которого мы только начинаем осознавать.

ГЛАВА 4

АВТОР И ГЕРОЙ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПОЛЕ ДЕРЖАВИНСКОЙ ПОЭЗИИ

Идея просвещенной монархии и ее образные персонификации

Как известно, весь XVIII век в России прошел под знаком имперского величия. Стремительное развитие российской государственности, начавшееся еще в середине XVII столетия и получившее мощный стимул при Петре I, определило особый вектор развития национальной культуры и сформировало четкую систему ее идеологических приоритетов. Это развитие проходило в русле общеевропейских процессов эскалации государственного самосознания и было во многом ими подготовлено. Однако, как отмечает В. М. Живов, «европейские идеи попадали в России не на девственную почву, а в контекст сложившейся культурной традиции. Поэтому трансплантируемые идеи здесь преображались и получали новую жизнь. Идея монарха как установителя социальной гармонии и блюстителя общественного блага соединялась здесь с традиционными мессианистическими представлениями, сформулированными в концепции Москвы – Третьего Рима. Соответственно, из медиатора космического порядка монарх превращался здесь в демиурга, в творца нового царства, которое должно преобразить мир» (Живов, 2000а, 664).

В самом общем виде можно выделить две основных линии, на пересечении которых и определились основные черты русский государственной мифологии XVIII столетия. Одна из них, восходящая к византийским представлениям о помазанничестве Божиим и имеющая обоснование в тексте Священного писания (напр.: 1 Цар. 24. 7, 11), традиционно рассматривала царский сан как особую харизму, которую самодержец получал в качестве личного дара при восшествии на престол. В соответствии с этим власть царя воспринималась как изначально и безусловно праведная, ибо отождествлялась в сознании русского человека с волей

Всевышнего (см.: Успенский, 1994, 110–218). В культурной практике подобные представления были связаны прежде всего с личностью Петра I, ибо, как отмечает Д. Крыстева, «весьма важное направление в художественных текстах XVIII века, посвященных Петру I, – конструирование представления об императоре как о демиурге России. Ориентация на первые стихи Книги Бытия о возникновении света из мрака очевидна в фигуре “до Петра в России был мрак, после него воссиял свет”» (Крыстева, 1992, 18). Отсюда тотальный культ монарха как Божественно потенцированного выразителя национальных интересов и его идеализация средствами панегирической литературы:

Теперь во всех градах Российских,
По селам и в степях Азийских
Единогласно говорят:
«Как Бог продлит чрез вечно время
Дражайшее Петрово племя,
Щастлива жизнь и наших чад:
Не будет страшныя премены,
И от Российских храбрых рук
Рассыплются противных стены
И сильных изнеможет лук.

(Ломоносов, 1959, VIII, 134)

Другая линия, которая достаточно оригинально коррелировала с первой, является результатом рецепции европейской секулярной культуры и условно может быть названа рационально-просветительской. Она делала акцент на «человеческих» качествах личности монарха и допускала возможность его нравственного образования во имя достижения социальной гармонии. Эта концепция постепенно получила встречное движение и со стороны самой царствующей особы, которая все более и более явственно давала понять, что она готова просвещаться и что сакральный статус монарха вовсе не исключает частных человеческих интересов. Особенно очевидно это проявляется в период правления Екатерины II, которая увлеченно переписывается с философами (Вольтером, Дидро, Даламбером и др.), избегает пышного церемониала в придворном быту и, говоря словами В. Проскуриной, «не только не скрывает, но всячески подчеркивает свои “человеческие” качества» (Проскурина, 2006, 201).

На фоне этих общекультурных тенденций и формируются собственные воззрения Державина на сущность монаршей власти и на роль самодержца в судьбе нации, которые выкристаллизовались в процессе

служебных и личных контактов с тремя русскими самодержцами, были существенно скорректированы трудами европейских мыслителей и эволюционировали по мере накопления собственного жизненного опыта. Персонифицированные в образах современных монархов, эти воззрения легли в основу его поэтического творчества и определили одну из магистральных линий его развития. Поэтому наблюдение механизмов образно-поэтического опосредования этих воззрений позволит проследить один из важнейших аспектов логики развития авторского сознания Державина на этапе, охватывающем практически весь период его творческой активности.

ЕКАТЕРИНА – один из наиболее частотных персонажных образов державинской поэзии. Условно можно выделить три этапа его актуализации в творчестве поэта. Первый охватывает период от наиболее ранних из числа дошедших до нас кратких стихотворных надписей 1767 года до одических сочинений 1780 года включительно. На этом этапе образ Екатерины не выходит за рамки современной Державину риторической традиции и в целом не выделяется из общего потока панегирической литературы его времени. Впервые он появляется в лаконичных поэтических текстах, представляющих собой надписи «на случай», совокупность которых содержит собирательный портрет императрицы. Этот портрет лишен каких бы то ни было черт индивидуальности и сосредоточивает в себе те качества, которые панегирическая традиция экстраполирует на образ любой монаршествующей персоны безотносительно личности его прототипа: миротворчество («На шествие императрицы в Казань», 1767), просветительская деятельность («На маскарад, бывший перед императрицей в Казани», 1767), законодательные инициативы («На поднесение депутатами ея величеству титла Екатерины Великой», 1767), забота о подданных («На открытие наместничеств», 1776) и т. п. Создавая образ «матери Отечества», поэт неизменно акцентирует историческую линию властной преемственности (Иоанн Грозный, Петр I) и оперирует мифологическими масками как риторически-компактной формулой, аллегорически выражающей устойчивые семантические компоненты этого образа: Минерва (мудрость), Астрея (справедливость).

Примечательно лишь то, что абстрактные достоинства императрицы Державин, как правило, связывает с ее конкретными действиями. Наиболее показательно в этом отношении стихотворение «На победы Екатерины II над турками» (1772), приуроченное к подписанию выгод-

ного для России Кючук-Кайнарджийского договора и знаменующего начальный этап реализации т. н. «греческого проекта». Идея этой геополитической стратегии русского правительства предполагала вывод Греции и ряда других православных государств Юго-Восточной Европы из состава Османской империи и восстановление в правах «восточного» христианства путем закрепления за Константинополем статуса его столицы. Военные события, связанные с его реализацией, имели широкий резонанс в русском обществе и вызвали многочисленные поэтические отклики (оды С. Г. Домашнева, Ф. Я. Козельского, В. И. Майкова, В. П. Петрова, М. М. Хераскова и др.) (см.: Зорин, 2004, 33–64), в ряду которых не может не вызывать интерес авторская позиция Державина. Адресуя «победы над турками» Минерве-Екатерине и указывая на высшее предназначение ее освободительной миссии («Екатерине, знать положено, судьбами, / Чтоб не стenal Босфор...» I, 15), поэт в большей степени заинтересован подвигами ее «орлов»-полководцев, пунктирные характеристики которых выходят на первый план и определяют основную часть стихотворного текста. Опираясь языком метафорической и мифологической образности, лирический субъект географически точно и фактографически достоверно фиксирует основные моменты русско-турецких баталий и сообщает, что Голицын, «утеснив, поверг... Хотин»; Румянцев «под Кагулом... визиря разгромил»; пред Паниным пали Бендеры, которые «защищал всей злобой злобный ад»; благодаря Орлову «флот Агрянов... исчезнул при Чесме»; а Долгоруков «вступил лишь в Херсонес» и «пришел в подданство Крым» (I, 14–15). Финал стихотворения окончательно утверждает приоритетную позицию образа полководцев, ибо, как следует из его контекста, победный итог, связанный с восстановлением «Палеолога, поверженного Луной», будет достигнут «Орлею рукой» (I, 15), в то время как образ самой императрицы ограничивается лишь этикетно-факультативной функцией и выступает в статусе риторической фигуры.

Иная ситуация характерна для одических текстов этого периода («Ода Екатерине II» 1767, «Fragmentum» 1772, «Ода на день рождения ея величества, сочиненная во время войны и бунта 1774 года» и др.). Здесь образ Екатерины приобретает доминантное значение и в целом строится в соответствии с ломоносовским жанровым каноном. Он фигурирует в данных текстах как тема, как объект лирического переживания, как адресат обращений лирического субъекта и как высший ценностный критерий. Разнообразно аргументируя мысль о благополучии и величии Российской державы, автор постоянно возвращает читателя

к их истоку – мудрому и заботливому правлению монархини: «Тобой сколь род наш препрославлен / И сколь тобой блажен наш век» (III, 245). При упоминании о различных проявлениях зла, которыми изобилует человеческая история, он неизменно апеллирует к авторитету Екатерины, которая совмещает в себе образ рачительного правителя с чертами этической безупречности и великодушия («Ея и благ и кроток дух» III, 310).

В результате именно эта идеальность и подчеркнутая сакральность образа («О, коль пространно всюду поле / Твоих, богиня, хвальных дел» III, 245; «На боголепном предков троне, / Екатерина, – русский свет» III, 304 и т. п.) стали причиной его схематизма: он имеет предельно абстрактный, обобщенный и исключительно объектный характер. Он развоплощен, надындивидуален, безмолвен. Это – образ-идея, образ-эталон, образ-программа, озвучивать которую берет на себя ответственность державинский лирический субъект, и поэтому даже продекларированное автором намерение петь монархиню «без украшений» не сокращает той ценностной дистанции, которая отделяет его от предмета одического восторга. Иногда программное содержание этого образа презентует «глас народа», но это еще более усиливает степень его объектности и заданности.

Однако, несмотря на предельно высокий уровень семантического обобщения, образ императрицы в державинских одах этого периода не идентифицируется ни одним из мифологических номинативов (Минерва, Паллада, Фемида, Семирамида, Астрея), широко распространенных в современной им жанровой практике, например: «Ты будешь новая Минерва / Среди потомков древних муз» (И. Ф. Богданович), «Торги, художества, науки / Минервин окружают трон» (В. И. Майков), «Не паки ль небеса Фемиде / Во человеческом к нам виде / Велят на крыльях снесться?» (В. П. Петров), «Астрея с небеси спустилась... / На землю паки возвратилась» (А. П. Сумароков) и т. д. Автор неизменно использует именную антропонию «Екатерина», по всей видимости, стремясь таким образом выразить личное отношение к адресату, персонифицировать его, подчеркнуть его неповторимость, единичность: «...да царствует едина / Над светом всем Екатерина» (III, 310).

Ода «На отсутствие ея величества в Белоруссию» (1780) является переходным звеном к следующему этапу развития этого образа. Здесь Державин, приобретший опыт индивидуального жанротворчества в связи с написанием «На рождение в севере порфирородного отрока» (1779), обнаруживает склонность к постепенной интимизации одического чув-

ства. Однако ни снижение одического стиля, ни переход на хореическую метрику¹, ни стремление выразить пиндарическое содержание средствами анакреонтики не приводят к желаемым результатам: образ императрицы остается в пределах риторической поэтики, являясь метаперсональным воплощением идеи национального благоденствия:

Муз богиня удалилась;
Из Петрополя сокрылась
Матерь от своих детей:
Солнцу красному подобно,
Счастье, кажется, народно
Укатилось за ней.

(I, 96)

Второй этап открывается одой «Фелица» (1782), начиная с которой субъектная структура державинской лирики принципиально усложняется. В самой «Фелице» субъект лирического высказывания складывается из нескольких взаимообусловленных компонентов, выражающих различные точки зрения на изображенный в произведении мир и на самого себя. Как отмечает Р. А. Полюшкина, «своеобразное совмещение разных обликов “я” (мурза, погрязший в пороках, автор, размышляющий о пороках и добродетелях, одический поэт, восхищенный добродетелями Фелицы) в рамках одного произведения уводит от эстетической одноплановости “я” ломоносовской оды, где “я”, подчиненное стихии высокого, было проявлением только одной стороны человеческой личности... У Державина “я”, становясь многоплановым, по сути отражает иную концепцию человека. Державин... стремится понять и признать человека в его сложности и противоречивости» (Полюшкина, 1993, 99).

Собственно говоря, уже в «Фелице» лирическое «я» Державина обретает черты *лирического героя*. Характеризуя субъектную структуру лирического произведения, Б. О. Корман отмечает: «Субъект сознания тем ближе к автору, чем в большей степени он растворен в тексте и незаметен в нем. По мере того как субъект сознания становится и объектом сознания, он отдаляется от автора, то есть чем в большей степени субъект сознания становится определенной личностью со своим особым складом речи, характером, биографией, тем в меньшей степени он не-

¹ Л. В. Пумпянский довольно скептически оценил этот метрический эксперимент Державина: «Полезно сравнить этот ничтожный хорей с бессмертным в оде “На рождение в севере порфирородного отрока”, чтобы убедиться, что метр, действительно, только за п и с ь, и если нет что записывать, запись формально существует, но на деле она ничто» (Пумпянский, 2000, 90).

посредственно выражает авторскую позицию» (Корман, 1992, 174). Обладив своего лирического субъекта в маску Мурзы, Державин тем самым допустил значительную меру его самостоятельности. Его лирический герой оказался иной национальной и конфессиональной принадлежности, со своим особым жизненным укладом, привычками, темпераментом, с особым мировоззрением и голосом. И, как известно, Мурза очень скоро начал жить автономной, нередко далеко выходящей за рамки эстетического контекста жизнью, замещая самого автора².

Между тем эта принципиально новая форма опосредования авторского сознания, будучи «образом-личностью» (М. М. Бахтин), «отражением, отделившимся от отражаемого» (Л. Я. Гинзбург), «субъектом-для-себя» (Н. Д. Тамарченко), открыла новые возможности взаимодействия автора с объектом лирического переживания. Став полноценным субъектом ценностно-речевой деятельности, лирический герой Державина повлек за собой актуализацию ранее не востребованного субъектного потенциала других персонажей. Выше отмечалось, что сам Мурза как основной речевой субъект не только масочно многолик, но и стилистически полифоничен, причем смысл этой полифонии напрямую обусловлен неоднородностью параметров ценностной дистанции, определяющей характер его взаимодействия с Фелицей как объектом лирического переживания. Множественность ситуативных ракурсов этого образа («богоподобная царевна», «почасту ходишь ты пешком», «полезных дней проводишь ток», «дурачества сквозь пальцы видишь», «ты нимало не горда», «ты ведаешь, Фелица, правы», «стыдишься ты», «но где твой трон сияет в мире?» и т. д.) предполагает множественность стилизованных форм его речевой презентации и свидетельствует о его семантической многогранности. Так возникает внутривидовая взаимосвязь: не только лирический герой задает ценностные параметры объекта изображения, но и сам персонажный образ Фелицы, обладающий поливалентной природой, предвосхищает его эмоционально-ценностные реакции, а следовательно, приобретает субъектный характер и включается в процесс сюжетообразования.

Несмотря на то, что образы лирического героя и Фелицы этически противопоставлены (например, «Почасту ходишь ты пешком» – «А я, проспавши до полудни...»), они постоянно «встречаются» и контактируют в одной горизонтальной плоскости, где осуществляется бытовой ход

² В послании «Храповицкому» (1793) Державин уже сознательно разводит сервильного Мурзу, который «владычице киргизской ... песни пел / И лирой ей хвалы гремел» и стал «с большим усом», и автора, который неукоснительно следует принципу: «Богов певец / Не будет никогда подлец» (I, 542–545).

жизни. Именно эти встречи приобретают для лирического героя характер ценностно-значимого события, ибо связаны с ситуацией нравственного выбора, ориентирующего на «путь добродетели прямой» (I, 140). В результате между автором и героем возникает та степень десакральной, *интимной* дистанции³ («Да слов твоих сладчайша тока / И лицемерья наслаждусь» I, 148), которая в принципе была немыслима в одическом тексте до Державина и которая впоследствии была перенесена в сферу внеэстетической реальности⁴.

Кроме того, в стихотворении имеется случай речевой самопрезентации Фелицы, явленный в форме неточной цитаты из «Бабушкиной азбуки», составленной Екатериной в 1783 году для ее внуков – цесаревичей Александра и Константина:

«Не делай ничего худого –
И самого сатира злаго
Лжецом презренным сотворишь».

(I, 145)

В связи с тем, что ода «Фелица» – это диалогически-игровая реакция на «Сказку о царевиче Хлоре», складывается ситуация межтекстовой взаимосвязи, которая придает данному высказыванию характер персональной этической манифестации, непосредственно выражающей ценностную позицию героя, а само высказывание предстает как факт наличия его самостоятельного, не зависящего от автора голоса.

Следует заметить, что тот уровень максимально близкого контакта лирического героя и персонажа, который был достигнут в «Фелице», впоследствии уже не повторится. Однако принцип субъектной активности Фелицы как героя лирического стихотворения в полной мере проявится и в ряде последующих поэтических текстов 1780-х годов. Особенно наглядно это демонстрирует «Видение Мурзы» (1783), которое Н. Ю. Алексеева квалифицирует не как оду, а как «сюжетное стихотворение, одно из первых в русской поэзии» (Алексеева, 2005, 330). Сюжет этого стихотво-

³ А. А. Левицкий высказал любопытное предположение о чувстве платонической влюбленности, которое Державин на протяжении многих лет испытывал к Екатерине II и которое нашло косвенное выражение в его поэтических текстах (см.: Левицкий, 1997).

⁴ В «Записках» Державин приводит показательный эпизод из истории своей службы в качестве статс-секретаря императрицы, характеризующий степень «интимности» их взаимоотношений: после одного важного разговора на внешнеполитическую тему «она улыбнулась и с тех пор приметным образом стала отличать его, так что в публичных собраниях, в саду, иногда сажая его подле себя на канapé, шептала на ухо ничего не значащие слова, показывая будто говорит о каких важных делах» (VI, 634).

рения имеет синтетическую природу, где ряд взаимодействующих нарративных и дескриптивных элементов, обусловленных мотивом встречи «блаженного» Мурзы с «кроткой царевной» Фелицей, вплетается в динамичное движение лирической эмоции, знаменующей этапы мировоззренческого самоопределения лирического героя. В этой сложной сюжетной структуре образ Фелицы занимает весьма активную, действенную позицию. Сам факт его появления, создающий предпосылку для осуществления основного сюжетного события, акцентирован в тексте эффектом неожиданности и сопровождается кардинальными пространственными деформациями, перемещающими лирического героя из локуса домашнего покоя в сферу сакрального космоса:

...незапно
Мое все зданье потряслось:
Раздвиглись стены, и стократно
Ярче молний пролилось
Сиянье вокруг меня небесно;
Скрылась, побледнев, луна.

(I, 161)

Характерно то, что сакральный ореол, сопутствующий образу Фелицы на протяжении всего развития действия, сочетается с портретной детализацией и психологическими мотивировками (например, «Сафирсветлыми очами, / Как в гнев иль в жару, блеснув / Богиня на меня воззрела» I, 163), что призвано подчеркнуть его *богочеловеческую* сущность. Подобная структура образа, с одной стороны, задавала масштаб ценностной дистанции, отделяющей его от лирического героя, с другой – допускала саму возможность их личного контакта, который и определяет основное событие стихотворения. Этот контакт осуществляется в форме диалога, в ходе которого Фелица подробно излагает собственную этическую программу, связанную с представлением о гражданственности искусства и принципиально отличную от суждений Мурзы, сторонника горацианской умеренности. Вследствие этого контакта творческое самоопределение лирического героя претерпевает качественные изменения, но оно не становится тождественным концептуальным высказываниям Фелицы. Отчасти он даже полемизирует со своей небесной собеседницей и открыто заявляет о праве выбора собственного творческого пути:

Но, венценосна добродетель!
Не лесь я пел и не мечты,
А то, чему весь мир свидетель:
Твои дела суть красоты.

Я пел, пою и петь их буду,
И в шутках правду возвещу;
Татарски песни из-под спуду,
Как луч, потомству сообщу.

(I, 167–168)

В результате в стихотворении «Видение Мурзы» складывается ситуация лирической полисубъектности, где различные, противоречивые ценностные позиции героев объемлются и примиряются синтезирующей энергией сознания автора.

Аналогичная, казалось бы, ситуация характерна и для стихотворения «Изображение Фелицы» (1789), субъектная структура которого еще более наглядно диалогизирована. Помимо лирического героя как основной речевой инстанции, в тексте фигурируют многочисленные высказывания Фелицы, звучат приветственные возгласы ее подданных (I, 288), раздаются «подобный грому клик» потомков (I, 288), доносятся слова благодарности народов, спасенных от военной угрозы (I, 290), слышны признания пленных вражеских воинов, восхищенных силой русского духа (I, 292) и т. п. Однако все это субъектное «многоголосие» имеет сугубо внешний характер и – по сути своей – выражает единую точку зрения, полностью совпадающую с позицией лирического героя.

Самой Фелице принадлежит шесть отдельных высказываний, касающихся различных сфер общественной и духовной жизни ее современников: о гражданских правах, о законодательстве, об ответственности монарха перед Всевышним, о человеческих качествах монарха, о миротворчестве и т. п. Несмотря на форму прямой речи этих высказываний и их широкий тематический диапазон, все они лишь служат неким иллюстративным дополнением к монологически доминирующей интенции лирического героя. Вообще весь текст оды – это единая, предельно развернутая и последовательно изложенная авторская программа государственной власти, а все многочисленные субъектные инстанции (в том числе и сам лирический герой) полностью подчинены задаче ее поэтико-риторической декларации.

Следует отметить оригинальность авторского способа выражения этой декларации, которая представлена в форме условно-игрового портретного проекта, который лирический герой, осознавая значимость замысла, предлагает осуществить великому живописцу Рафаэлю. Эта форма сама по себе предполагает, что «изображение» Фелицы – это не персонажная копия с натуры, а некая ее идеальная модель, которая должна стать ориентиром для последующего ее воплощения. Иными слова-

ми, в данном державинском тексте нарушается привычная последовательность процесса творческого опосредования, ибо здесь не прототип предшествует образу, а наоборот – образ прототипу, что определяет его заданный характер, изначально ограничивает меру субъектной самостоятельности и всецело подчиняет воле автора, сочетающего в своем лице рационализм политика с эмоциональностью поэта и мечтательностью утописта.

Между тем образ Фелицы в данном стихотворении – это не бесплотная идеологическая схема, а вполне зримое изображение, портретные черты которого акцентированы образными аналогиями, заимствованными из мира природы:

Как пальма клонит благовонну
Вершину и лицо свое,
Так тиху, важну, благородну
Ты поступь напиши ея.
Коричными чело власами,
А перлом перси осени;
Премудрость и любовь устами,
Как розы дышат, изъясни.

(I, 273)

Эти соположения телесных качеств с природными явлениями, по замыслу автора, должны были подчеркнуть естественность и достоверность проектируемого образа. И несмотря на то, что все эти портретные элементы идеализированы и насыщены аллегорической семантикой, в сознании читателя складывается вполне определенное представление, связанное к конкретным лицом. Все это подтверждает справедливость предположения А. А. Левицкого о том, что в Екатерине поэт «видел не только императрицу, но и, несомненно, идеал женщины» (Левицкий, 1997, 72).

С начала 1790-х годов образ Екатерины, утратив свое персональное игровое амплуа Фелицы, окончательно становится объектным, чем и характеризуется завершающий этап его бытования в поэзии Державина. Он предстает либо как стереотипный адресат пиндарической оды, который служит средством выражения просветительской программы автора («На шведский мир», 1790), либо фигурирует как условно-риторическая фигура, обозначающая величие русской государственности («На взятие Измаила», 1790), либо выполняет функцию персонифицированного выражения идеи Провиденциального блага («Провидение», 1794) и т. п. А в период пребывания поэта в должности статс-секретаря императрицы ее

поэтический образ почти совсем уходит из державинской лирики, а основное внимание переключается на ее наследников («На рождение великой княжны Ольги Павловны» 1792, «К Каллиопе» 1792, «К грациям» 1792, «Амур и Психея» 1793, «Горелки» 1793, «Песнь брачная чете порфирородной» 1793 и др.).

Есть основание полагать, что, получив возможность личного контакта с императрицей в жизни и достигнув искомой степени интимной близости, определявшей вектор его авторской интенции во взаимоотношениях с героем, Державин испытал разочарование и осознал неосуществимость той идеологической программы, которую он стремился закрепить в сознании Екатерины на протяжении многих лет. Эстетический идеал обнаружил свое полное несоответствие его реальному прототипу. Эту мысль поэт косвенно проговаривает в стихотворном послании «Храповицкому» (1793): «Ты сам со временем осудишь / Меня за мглистый фимиам» (I, 546). Позже сложившуюся ситуацию Державин подробно прокомментировал в «Записках», где, в частности, отмечал, что, несмотря на неоднократные просьбы императрицы, он, «видя дворския хитрости и безпрестанные себе толчки, не собрался с духом и не мог таких ей тонких писать похвал, каковы в оде Фелице и тому подобных сочинениях, которая им писаны не в бытность его еще при дворе: ибо издалека те предметы, который ему казались божественными и приводили дух его в воспламенение, явились ему, при приближении к двору, весьма человеческими и даже низкими и *недостойными великой Екатерины* [курсив мой. – Д. Л.], то и охладел так его дух, что он почти ничего не мог написать горячим чистым сердцем в похвалу ея» (VI, 654). Вероятно, именно поэтому на смерть Екатерины поэт откликнулся двумя лаконичными панегирическими опусами – «Надгробной императрице Екатерине II» и «Эпитафией Екатерине II», отнюдь не оплодотворенными личными эмоциями автора, а лишь отдающими дань требованиям литературного этикета.

И лишь через год Державин написал полное глубокого, неподдельного чувства и подлинного лиризма медитативное стихотворение «Развалины» (1797). Хотя образ Екатерины здесь не поименован прямо, а представлен в форме мифопоэтической проекции «Киприда»⁵, духом его активного присутствия оваяно все предметное пространство текста. Эле-

⁵ Атрибуцию центрального персонажного образа стихотворения развалины Державин позже привел в «Объяснениях»: «Аллегорическое описание, под образом острова Кипра, опустевшаго Царскаго Села, а под именем Киприды императрицы Екатерины» (III, 713).

гический модус данного текста задает ретроспективный ракурс изображения, которое строится по принципу ситуативно-временного контраста, где предельно насыщенной яркими и разнообразными событиями жизни, ушедшей в прошлое, противопоставлено безмолвие и оцепенение, царящие на острове Киприды в настоящем. Мифопоэтическое пространство стихотворения имеет вполне прозрачный аллюзивный фон, за которым легко угадываются еще свежие в памяти лирического героя реалии царскосельского дворцового быта Екатерины, ее привычки, интересы, окружение, черты характера:

Здесь, в полдень, уходила в гроты,
Покоилась прохлад в тени;
А тут Амуры и Эроты
Уединялись с ней одни ...
Здесь был театр, а тут качели,
Тут азиатских домик нег;
Тут на Парнасе Музы пели;
Тут звери жили для утех...

(II, 95–97)

Несмотря на мифологическую маску, образ Екатерины-Киприды индивидуализирован, главным образом – за счет щемящего *лично* чувства тоски, пронизывающего весь текст. Лирический герой и персонаж вновь разделены непреодолимой дистанцией, но теперь эта дистанция уже не аксиологического, а временного порядка, а ее преодоление возможно лишь в пространстве памяти лирического героя. С этим связан и символический план стихотворения, сфокусированный в образе обрамляющего весь поэтический текст разрушенного храма и обозначенный в заглавии. Созерцая развалины «великолепного храма», лирический герой осознает не только невозвратность ухода той, в честь кого он возведен, но и конец всей связанной с ней эпохи – эпохи торжества создающей любви, яркой и одухотворенной жизни, великих надежд и блестящих свершений:

Но здесь ее уж ныне нет:
Померк красот волшебный свет;
Все тмой покрылось, запустело;
Все в прах упало, помертвело.
От ужаса вся стынет кровь,
Лишь плачет сирая Любовь.

(II, 101)

Иными словами, в стихотворении «Развалины» автор расстается со своим идеалом, оплакивает его уход, но не отказывается от своей привер-

женности ему. Все более поздние тексты фиксируют этап окончательной деактуализации образа Екатерины в творчестве Державина. Так, по заявлению Т. Е. Абрамзон, «в “Анакреонтических песнях” образ Екатерины представлен исключительно в мифологическом контексте, причем без всякого мифотворчества, а вполне в соответствии со сложившейся к концу XVIII века мифориторической традицией» (Абрамзон, 2007, 261–262). От Фелицы же остается только память ее образа как идеального выражения монаршей сущности.

ПАВЕЛ I. В ряду державинских персонажных модификаций царственных особ образ Павла I занимает наиболее скромное место, видимо, в связи с тем, что с правлением этого монарха поэт не связывал особых надежд и не видел в нем сколько-нибудь масштабную фигуру, способную конструктивно повлиять на развитие национальной государственности⁶. Двойственное положение Павла в бытность его наследником российского престола и его непростые отношения с венценосной родительницей⁷ вообще ставили русских стихотворцев в непростое положение. Литературный этикет XVIII столетия в панегирических текстах, адресованных наследнику, предполагал обязательное указание на построение его грядущей властной деятельности по образцу предшественника. И хотя в случае с Павлом и Екатериной подобные высказывания о преемственности приобретали двусмысленный характер, в русской одической практике 1770–1790-х годов они звучали повсеместно и воспринимались как неотъемлемая риторическая фигура, например: «Тебя Минерва возрастила / Екатерине подражать» (Сумароков, 1787, II, 123). Примечательно, что эту фигуру поэты, близкие к партии Н. И. Панина (А. П. Сумароков, В. И. Майков и др.), нередко использовали для эксплицитного выражения оппозиционных политике Екатерины II взглядов, с которыми связывалась надежда на просвещенное и либеральное правление Павла (см.: Гуковский, 1939, 139–141).

⁶ В державинских «Записках» имеется характерный эпизод, согласно которому после размолвки с Павлом, произошедшей в первые месяцы его правления и завершившейся удалением поэта-сенатора из состава Верховного Совета, Державин «довольно громко сказал в зале стоящим: “Ждите, будет от этого... толк”» (VI, 705).

⁷ Известно, что при восшествии на престол в 1762 г. Екатерина подписала манифест о передаче власти своему сыну по достижении им совершеннолетия, условия которого так и не были осуществлены. Незадолго до смерти ею был подготовлен документ о переходе престола не к Павлу, а к его сыну Александру. Документ не был обнародован, но о его существовании, по всей видимости, знал и Державин (см.: II, 359–360). Подробнее о личных взаимоотношениях Екатерины и Павла см.: Шильдер, 1901, 231–264.

В 1770-е годы (как, впрочем, и позже) Державин не был в числе фрондирующих литераторов, поэтому первый его поэтический опус, посвященный цесаревичу, отнюдь не содержал никакого скрытого политического подтекста. Эмоциональный тон его оды «На бракосочетание великого князя Павла Петровича с Натальею Алексеевной» (1773) представляет собой любопытное сочетание пиндарического восторга, вызванного мыслью о нынешнем и грядущем величии России, и любовного томления, инспирированного условным созерцанием счастливого брачного союза. Вслед за адресатами своего стихотворного обращения лирический субъект погружается в сладостный мир любовной неги, причем, как справедливо замечает А. А. Левицкий, «эта любовь не отвлеченного характера, более приличествующего описанию отношений “Их Императорских Высочеств”, а “страстного” в описании поэта» (Левицкий, 1997, 63).

Действительно, образ Павла предстает здесь в откровенно эротическом ореоле, который призваны подчеркнуть многообразные риторические формулы, заимствованные из арсенала любовной лирики: молодой супруг «питает огонь в крови», пребывает во власти «жара любви», его «сердце сердцу отвечает», он «горит», пылает» и т. п. Сладостной негой любви пронизано и само пространство, в котором пребывает чета «супругов страстных»:

Между лавровыми древами
Там нега свой имеет трон,
На ложах роз, под мирт ветвями
Природу тих лелеет сон;
В тених тут горлиц воздыханье,
В водах там лебедей вскриканье...

(III, 266)

Однако ни Павлу Петровичу, ни Наталье Алексеевне, «на бракосочетание» которых написана ода, не принадлежит ведущая роль в ее образной системе. Центральное место здесь занимает образ «жены, Орлом взнесенной» – Екатерины. Именно к ней постоянно апеллирует лирический субъект, стремясь подчеркнуть историческую значимость свершившегося события, именно она обращается ко Всевышнему со словами благодарности за щедрое покровительство российского престола, да и сама нежная страсть наследника к той, кто «взор всех преклонила» и «дух всех победила», оценивается весьма прагматически – как приращение царского дома и перспектива приумножения личных заслуг монархини на благо Отечества:

Екатериныны заслуги
Млады пробавят в нас супруги,
Господь ущедрит их плодом:
Нам вечна будет кровь Петрова!

(III, 266)

Как известно, ранняя смерть великой княгини Натальи Алексеевны не позволила осуществиться этим поэтическим предсказаниям, а ампула страстного любовника никогда более не возникало в творчестве Державина в связи с личностью Павла.

Совсем иной ракурс его образа представлен в стихотворении «На освящение Каменноостровского инвалидного дома» (1778), созданию которого предшествовала женитьба Державина на Екатерине Яковлевне Бастидон – молочной сестре великого князя, что, говоря словами Я. К. Грога, «несколько приблизило его к цесаревичу» (I, 62). Поводом к написанию стихотворения послужило учреждение по инициативе Павла Петровича благотворительного заведения для моряков-ветеранов, отличившихся в сражениях русско-турецкой войны 1768–1774 годов. Этот акт милосердия нашел глубокий отклик в душе Державина и предопределил общий тон стихотворного посвящения.

Здесь цесаревич и его вторая жена Мария Федоровна являют собой образ добродетельной четы, совершающей акт милосердия не по долгу их положения, а по склонности их «чистых душ», что толкуется автором как приношение высокой искупительной жертвы на алтарь благодати Господней. Этот образ слабо индивидуализирован, однако лирический субъект все же пытается пунктирно наметить некоторые доминирующие черты характера каждого из венценосных супругов: воинственность Павла («Как огонь из туч врагов сразит» I, 63) и кротость Марии («А кроткая душой Мария / Улыбкой нежною своей» I, 64). Это противоречивое единство воинской доблести и кроткого милосердия, по мысли автора, и есть залог грядущего процветания России.

Богоугодный характер миссии, осуществляемой Павлом и Марией, определяет особый тон лирического монолога, для которого характерны молитвенные интонации. Лирический субъект предстает в облике псалмопевца («Воскликни громку песнь, псалтырь» I, 61), обращающегося к Всевышнему с просьбой о покровительстве венценосной четы, царского дома и всей России:

А Ты из светлости подзвездной
От них Твой взор не отвращай:

Храни вовек их дом любезный,
Россию милую и спасай!

(I, 65)

В ряду державинских стихотворений, посвященных Павлу, «На освящение Каменноостровского инвалидного дома», вне всякого сомнения, является самым искренним и овеянным личным чувством автора.

Очередное обращение к образу Павла приходится уже на период его царствования. Вообще следует заметить, что случаи актуализации этого образа носили в творчестве Державина ситуативный, а не системный и не программный характер, что подтверждает мысль о невысокой степени державинской оценки Павла как исторической фигуры⁸. Тем не менее в 1797 году он сочинил стихотворную надпись «К изображению императора Павла I-го при вступлении его на престол», где обыграл имя нового самодержца (Павел – от лат. *paulus* – букв. «малыш», т. е. человек, обладающий детской открытостью и добродушием; рифма «Павел – ангел»; связь с тезоименитым святым патроном – апостолом Павлом; Первый – т. е. предводитель, лидер) и выразил пожелание видеть в его лице «сподвижника Петрова» (III, 371).

И лишь обстоятельства размолвки со вспыльчивым монархом вынудили Державина откликнуться на событие его коронования полноценным одическим приветствием⁹. Впрочем прагматический характер стихотворения «На новый 1797 год» очевиден: это один из целого ряда риторически-рассудочных поэтических текстов, написанных в год восхождения Павла на престол («Ода на случай присяги московских жителей Павлу Первому» Н. М. Карамзина, «Ода на отшествие Павла Петровича в Москву для коронации» К. А. Кондратовича, «Ода государю императору Павлу Петровичу на всероссийский престол восшествия» С. В. Руссова, «Ода его императорскому величеству Павлу Петровичу»

⁸ Несмотря на то, что служебная карьера Державина в период правления Павла I была достаточно успешной и сам он пользовался доверием императора («Государь имел полную уверенность к Державину по известному всем безкорыстию его»: VI, 726), это время оценивается в его «Записках» как «смутное» (VI, 747).

⁹ Эту ситуацию Державин подробно излагает в «Записках»: «... Державин, по ропоту домашних, был в крайнем огорчении и наконец вздумал он, без всякой посторонней помощи, возратить к себе благоволение Монарха посредством своего таланта. Он написал оду на восшествие его на престол, напечатанную во второй части его сочинений под надписью «Ода на новый 1797 год» и послал ее к Императору через Сергея Ивановича Плещеева. Она полюбилась и имела свой успех» (VI, 707).

Д. И. Хвостова и др.) и выразивших общее настроение надежды на грядущие перемены¹⁰.

Образ Павла представлен в державинском стихотворении в двух ракурсах. Внешний ракурс предполагает внешний взгляд на результаты деяний монарха в первые дни его царствования («цепь звучно с узников упала», «свой хлеб насущный узрел всяк в житнице своей», «всяк ... долг свой тщательно творит», «на стогне крепко страж стоит», «седина почестями покрылась», «собирают бедных, вдов, сирот» (II, 18–19) и т. п., которые следуют в порядке перечисления и в совокупности должны дать представление об общем оптимистическом оживлении, установившемся с приходом нового государя («всяк движется, стремится, внемлет» II, 19). Внутренний ракурс призван акцентировать внимание на личных качествах Павла, мотивирующих истоки этого оживления. Несмотря на ограниченность биографического контекста этого образа, автор тем не менее отмечает присущие его прототипу религиозность, рыцарский культ чести и твердость в принятии решений. В целом в лирическом монологе доминирует форма будущего времени и господствует эмоциональный настрой предчувствия «века златаго» (II, 25), которое быстро иссякает в последующих «павловских» текстах.

Отзвуки этого персонажного образа появятся еще в гневном поэтико-политическом памфлете Державина «На Мальтийский орден» (1798), направленного против Французской республики, и двух переводных стихотворений: «Пришествие Феба» (1797) и «На кончину императрицы Екатерины II и на восшествие на престол императора Павла I» (1799), которые достаточно косвенно выражают авторское отношение к своему венценосному персонажу. Между тем примечательно, что мифориторическое уподобление Павла солнечному богу Аполлону, впервые появившееся в «Пришествии Феба», уже через год в оде «На Новый 1798 год» трансформируется в мотив затемнения солнца (см.: Морозова, 2002б, 59). Данное стихотворение вообще пронизано мыслью о зыбкости и непостоянстве земного бытия; о справедливой и непостижимой воле Всевышнего, в чьей единственно власти находится удел властителей земных; о справедливом воздаянии каждому по делам его:

¹⁰ В своем комментарии к оде Я. К. Грот отмечает: «Похвалы, воздаваемые в этой замечательной оде Павлу I, совершенно оправдываются отзывами других тогдашних писателей, которые, согласно с *Объяснениями* Державина, свидетельствуют, что в начале своего царствования этот государь опроверг своими действиями все мрачные ожидания и многими чертами великодушия, милосердия и справедливости обратил общия опасения в радостныя надежды» (II, 17).

Мы видим троны сокрушенны
И падших с них земных богов:
На их развалинах рожденны,
Не расцветут ли царства вновь?
Блиставший на своем восходе.
Не тмился ль часто в полдень Феб?

(II, 147)

Позднее в «Объяснениях» Державин достаточно определенно пояснял этот смелый авторский пассаж: «Сия мысль относилась на императора Павла, который, в полудни своего царствования поступая неблагоприятно, заставлял всякаго думать, что царствование его скоро затмится» (III, 666).

И уж вполне определенно и однозначно авторское отношение к личности Павла I сформулировано в стихотворном отрывке, написанном в связи со смертью А. В. Суворова:

Всторжествовал – и усмехнулся
Внутри души своей тиран,
Что гром его не промахнулся,
Что им удар последний дан
Непобедимому герою,
Который в тысящи боях
Боролся твердой с ним душою
И презирал угрозы страх...

(III, 379)

Разумеется, это незавершенное стихотворение, в котором поэт напрямую связывает смерть великого полководца с опальными гонениями императора, не могло быть опубликовано по цензурным соображениям. Но еще при жизни Суворова, не называя имени монарха, Державин неоднократно указывал в своих поэтических сочинениях («На возвращение графа Зубова из Персии» 1797, «К лире» 1797, «Капнисту» 1797, «На победы в Италии» 1799 и др.) на факт этих преследований, отмечая ту меру благородного достоинства, с которым полководец сносил свою незаслуженную опалу:

На бранях ставя тверду грудь врагам,
Велик, непобедим он был войною.
Никто его сокрыть не может *тмою*:
Преграды нет лучам.

(III, 372) [курсив мой. – Д. Л.]

Не удивительно в этом смысле то, что, приветствуя в стихах весной 1801 года нового императора, трагическую гибель самого Павла Дер-

жавин определил прозрачной и оценочно выразительной метафорой: «Умолк рев Норда сиповатый, / Закрылся грозный, страшный взгляд» (II, 356). Так за три десятилетия образ Павла претерпел в державинской поэзии семантическую эволюцию от пылкого любовника до торжествующего тирана, от источника тепла и света до средоточия холода и тьмы.

АЛЕКСАНДР I. Судьба Александра I как адресата стихотворных посланий и объекта иного рода прижизненных поэтических опусов была чрезвычайно счастлива и насыщена, хотя и не вполне последовательна, особенно в последнее десятилетие его жизни. Так, по подсчетам М. Н. Лонгинова, только за один 1801 год – год восшествия на престол и коронации – было написано и опубликовано 57 поэтических посвящений в адрес молодого монарха (Лонгинов, 1867, 987). Художественный образ Александра был воссоздан в творчестве таких крупнейших русских поэтов, как М. М. Херасков, И. Ф. Богданович, В. В. Капнист, Н. М. Карамзин, И. И. Дмитриев, В. А. Озеров, А. Ф. Мерзляков, В. А. Жуковский, А. С. Пушкин и др. Особое место в этом ряду занимает «александровское» стихотворчество Г. Р. Державина.

Известно, что личные взаимоотношения Державина и Александра носили неоднозначный характер. Воспетый Державиным еще в колыбели и стяжавший на протяжении многих последующих лет его искреннюю симпатию, Александр был воспринят поэтом как монарх «нового типа», чьи замечательные нравственные достоинства (милосердие, отзывчивость, великодушие и проч.) столь необычны в характере самодержца. Однако стремительное возвышение Державина в первые месяцы александровского царствования и столь же стремительная и унижительная для него отставка в октябре 1803 года и устранение от государственных дел свидетельствуют о том, что симпатия эта недолго сохраняла свой взаимный характер. Так, Я. К. Грот в биографическом исследовании «Жизнь Державина» не без оснований связывает охлаждение Александра к Державину с бескомпромиссной натурой поэта и неспособностью его, несмотря на долгие годы, проведенные при дворе, к политическому интригам, получившим широкое распространение в ближайшем александровском окружении: «Неудовольствие государя Державин навлекал на себя не только упорством в проведении своих мыслей, несогласных с господствовавшими взглядами, но и многими крайне неловкими поступками» (VIII, 818).

В свою очередь Державин также был разочарован молодым императором, который, как ему казалось, полностью находится в зависимости

от своих приближенных (В. П. Кочубея, Н. Н. Новосильцева, М. М. Сперанского, А. А. Чарторижского и др.), преследующих корыстные и идущие вразрез с интересами Отечества цели. Об этом он очень подробно сообщает в «Записках», где между прочим резюмирует: «Вот таковыми-то людьми и средствами *в сие несчастное время* [курсив мой. – Д. Л.] большою частию управлялось государство» (VI, 820).

Мысль о том, что слабость государя, пребывающего под влиянием «временщиков», есть источник национальных потрясений, все больше занимает внимание Державина. Он целенаправленно ищет ее подтверждение во внешних источниках и находит, в частности, в книге А. Делейра «Анализ философии Френсиса Бэкона», переложением которой поэт увлеченно занимался в последние годы жизни. В тексте переложения, готовившегося к публикации, но так и не опубликованного, имеются различные высказывания на эту тему, которые, несомненно, имели особую важность для Державина и непосредственно перекликались с его личными впечатлениями, например: «Всякий человек, излишне помышляющий о корыстях своих, есть слабый друг, худой гражданин. И что истинные пользы монарха связаны с пользами отечества. Но ежели придворный министр советуется только с одним честолюбием своим, то он есть чудовище. Ежели он довольно могуществен, то зависеть будет только от случая пожранья отечества его. Это всегда великое зло, что благо подданного увлекает его пред благом государя; что бы было, ежели бы великая выгода государя пожертвована была маловажнейшей корысти любимца» (РНПМ, 182). Эта же мысль красной нитью проходит через всю историческую драматургию Державина 1800–1810-х годов и фигурирует в форме многочисленных аллюзий, за которыми недвусмысленно угадываются реалии александровского правления.

Однако в державинской лирике аксиологический ореол образа Александра I полностью остается в границах литературного этикета и в соответствии с жанровыми нормами персонажного воплощения идеи российской государственности. При этом Державин максимально использует возможности мифориторического дискурса, позволяющего формулировать актуальные просветительские задачи на языке традиционной образности.

В течение ряда десятилетий поэт создает довольно обширный (около 30 ед.) корпус стихотворных сочинений, который можно рассматривать как единый «александровский» текст, обладающий системностью и внутренней логикой. В его состав вошли стихотворения различных лирических жанров (ода, послание, гимн, песня), органично связанных между

собой на основе сквозного единства предмета изображения, характера лирического переживания и сосуществующих на уровне семантического взаимодействия. Общая логика его композиционной организации обусловлена составом масочной типологии центрального персонажного образа и учитывает внеэстетический контекст, связанный с реальными биографическими и историческими ситуациями, имеющими непосредственное отношение к личности Александра I. Таких ситуаций можно выделить несколько:

- рождение (1777);
- сватовство и женитьба (1793);
- восшествие на престол и коронация (1801);
- наполеоновские войны в Европе и участие в них российских войск (1804–1807);
- Отечественная война 1812 года и триумфальный поход русской армии от Москвы до Парижа (1812–1814).

Характеризуя образные персонификации русских монархов в «Анакреонтических песнях», Т. Е. Абрамзон справедливо указывает на то, что «Александр предстает в разных мифологических масках, не имея строго закрепленного мифологического образа. Средствами нормативной поэтики Державин пытается сделать то, к чему эта поэтика, в общем-то, не очень приспособлена: запечатлеть жизнь в ее текучести, а человека – во множественности его проявлений» (Абрамзон, 2007, 271). Действительно, мифологический код этого образа явно неоднороден, и каждый этап в его развитии актуализирует все более и более широкие пласты различных мифологических систем. Восходящие к различным культурным традициям мифологические «лики» Александра не только не вступают в противоречие, но, напротив, очень тесно семантически коррелируют, а иногда и соседствуют в пределах одного стихотворного текста.

Так, в текстах, ориентированных на античную мифологическую традицию, наиболее частотным обликом Александра является ипостась Аполлона-Феба. В зависимости от контекстуальной биографической ситуации, послужившей основой написания стихотворения, – сватовство («К Каллиопе», 1792), прогулка по Петербургу («Явление Аполлона и Дафны на невском берегу», 1801), военный поход («Маневры», 1804; «Поход Озирида», 1805 и пр.) – эта ипостась образа Александра варьирует набор основных атрибутов «светоносного» бога. Подобно Аполлону, Александр является в сопровождении «харит» и «нежных муз» (II, 380); его приход приветствует природа, «роскошествуя во всем» (I, 507); от него исходит луч света, «как от солнца красоты» (II, 380). Светоносная апол-

лоническая природа Александра постоянно акцентируется лирическим субъектом: «света бог прекрасный» (I, 506), «милый бог света» (II, 571), «лицо лучезарное», «души приятность светодарная» (II, 380) и др.

Как отмечает С. А. Салова, «на фоне предшествующей литературной традиции солнечная символика в «александровских» одах Державина воспринимается как едва ли не наиболее эстетически продуктивная и характерологическая. Державину удалось достичь переосмысления готовой топики, смысловых наращений внутри варьируемой традиционной метафорической образности» (Салова, 1997, 269–270). Так, в связи с маской Аполлона Державин воссоздает три традиционных сюжета античной мифологии, экстраполируя их на события жизни Александра. Сюжеты о любовной связи Аполлона и Каллиопы, «прекрасноголосой» музы эпической поэзии и науки («К Каллиопе») и любовной страсти Аполлона к нимфе Дафне («Явление Аполлона и Дафны...»), получив достаточно вольную поэтическую интерпретацию, проецируются на личные отношения императорской четы до и после их бракосочетания; а сюжет об убийстве Аполлоном змея Пифона («Поход Озирида», «На выступление корпуса гвардии в поход», 1807) – на успехи предводительствуемых Александром русских войск в сражениях с Наполеоном. Несмотря на явную ситуативную неоднородность этих сюжетов, у Державина они пересекаются в едином семантическом центре, который знаменует торжество света над тьмой, жизни над небытием, красоты над безобразием, что обусловлено появлением Александра-Аполлона:

И осень кажется весной;
В кристальных льдах зрю лес зеленый,
В тенях ночных поля златы,
А по снегам цветы.

(I, 506)

Доблий мой вождь, полубог,
Рождшись что, Севера бури,
В люльке, морозы возмог,
Дунав зефиром,
Воззря сапфиром,
Вмиг укротит,
Красное солнце к весне возвратит.

(II, 572)

Следует отметить, что «змееборческий» мотив, являясь одним из наиболее устойчивых в «александровском» тексте и в то же время имея интеркультурную природу, дает поэту возможность легко переходить от

одного мифологического кода к другому, что придает центральному персонажу текста поливалентный характер:

античный Стрел за спиной быстропарный
Тул он гремящих несет:
Двурожец в руках,
Огонь быстрый в очах,
Гнев на челе;
Ищет Тифона¹¹ он страшного в мгле.
(II, 571)

египетский Или толь светлого вида
Дух созерцательный мой
Юного вновь Озирида¹²
Видит, как идет войной
В бой на геену...
(II, 570)

христианский Надменный запада Денница,
Тобой змей раненый, виясь
В ужасных кольцах, пресмыкает,
За Рейн путь кровью уливает
И зевом мир еще страшит.
(III, 179)

Черты могущественного божества, уничтожающего хтоническое чудовище и осуществляющего победу света над тьмой, функционально сближают державинского Аполлона с Зевсом. Так, например, в послании «К Каллиоппе» Аполлон-Александр вполне зримо наделяется чертами Громовержца, осуществляющего акт высшего возмездия: «Он бодр – и бросит громы в злобу» (I, 508). А в поэтическом тексте 1807 года, приуроченном к событию сражения русских и французских войск при Прейсиш-Эйлау, Державин аллегорически воссоздает миф об освобождении Андромеды Персеем, непосредственно представляя Александра в облике «всемогущего Зевса», обладателя «скиптра судеб всевластных», по чьей воле Персей и одерживает победу над «крылатым, серпокогитстым змеем»:

¹¹ «Несмотря на то что в большинстве изложений мифологии, доступных русскому читателю XVIII столетия, речь идет о сражении Аполлона с Пифоном, существовала еще одна, масонская традиция, для которой борение Зевесова сына со столглавым Тифоном, понимаемым как воплощение мирового зла, имела высшее, символическое значение» (Лаппо-Данилевский, 2002, 143).

¹² «Озирид» – здесь: Гор – в египетской мифологии сын Осириса и Исиды, бог *света*, борющийся с силами мрака.

Не зрим ли образа в Европе Андромеды,
Во россе бранный дух – Персея славны следы,
В Губителе мы баснь живого Саламандра,
Ненасытима кровью,
Во плоти божества могуща Александра?

(II, 615)

Однако черты грозного и воинственного владыки отнюдь не являются доминирующими в образе Александра. Его основные характеристики – «невинным щит» (I, 508), «царь сердец» (I, 555), «кроткий ангел, луч сердец» (II, 214), «бог милости» (II, 526) и др. – определяются в первую очередь представлением о созидательной силе любви, что дает возможность поэту ввести еще одну мифологическую ипостась образа Александра: божество любви Амур («Амур и Псишеея») и его славянский «эквивалент» Лель («Венчание Леля»). Лирический субъект неизменно подчеркивает, что сила монарха – в его кротости, величие – в добродетели, могущество – в великодушии. Даже воинская доблесть на полях сражений определяется не столько факторами отваги и стратегического мастерства, сколько способностью к милосердию:

Так, Александром быв, будь победитель света,
О исполинов вождь! Но не чрез брань и кровь;
А милосердием и мудростью одета
Пусть будет мочь твоя, – любовь.
Как Зевс, держи перун и им сверкай по небу;
Но благотворному подобясь больше Фебу,
Свети на свет, как света бог.

(II, 490–491)

И все же наиболее значимый семантический потенциал «александровского текста» Державина явлен в контексте библейской мифопоэтической традиции. Здесь поэт вводит достаточно широкий спектр форм образной символики и словесной иносказательности: от речевой и сюжетной экивокации до непосредственных аллюзий и прямого цитирования Священного Писания, что еще более подчеркивает в образе Александра его поливалентный характер.

К числу наиболее ранних библейских аллюзий в составе стихотворений, посвященных тогда еще великому князю, относится «Песнь брачная чете порфирородной» (1793), которая была написана в форме подражания 44-му псалму и приурочена к событию венчания Александра Павловича и баденской принцессы Луизы Марии Августы (в будущем – императрицы Елизаветы Алексеевны). Данному стихотворению присущ имплицит-

ный семантический план, который обнаруживается при соотнесении его с самим объектом поэтической интерпретации. Как известно, 44-й псалом есть «песнь... о Царе» (Пс. 44, 2), где графическое оформление личного местоимения второго лица единственного числа с прописной буквы («Ты») указывает на обращение к лицу Божественного происхождения. Упоминание в тексте псалма иной, более высокой Божественной ипостаси: «благословил Тебя Бог навеки» (Пс. 44, 3), «помазал Тебя, Боже, Бог Твой елеем радости» (Пс. 44, 8) – дает основание считать адресатом 44-го псалма Сына Божия. Обращаясь к адресату своего поэтического переложения псалма словами «господь мой» (I, 554), Державин тем самым явно экстраполирует черты Христа на образ Александра. Ср.:

Псалом 44

3. Ты прекраснее сынов человеческих; благодать излилась из уст Твоих; посему благословил Тебя Бог навеки.

4. Препояшь Себе по бедру мечем Твоим, Сильный, славою Твоею и красотою Твоею.

5. И в сем украшении Твоем поспеши, воссядь на колесницу ради истины и кротости и правды, и десница Твоя покажет Тебе дивные дела.

«Песнь брачная чете порфирородной» (I, 555)

Краснейший всех сынов телесных!

Течет из уст, очес небесных

Благоволение всем твое.

Сам Бог тебя благословляет,

Величеством в тебе сияет,

И при бедре твой сильный меч:

Блеснешь ты им – и ополчишься,

В защиту правды устремись

Невинных стон и вопль пресечь.

С момента восшествия Александра I на престол (1801) семантическая параллель «Александр – Христос» в стихотворениях Державина все более обретает ситуативную констатацию. Сам факт явления «царя младого, прекрасного» (II, 355) воспринимается поэтом как следствие Провиденциальной благодати, как начало новой эры – эры спасения и воскрешения из небытия:

Тобою все оживлено.

Се время нам благопоспешно,

Се день спасенья и утех.

(II, 357)

Именно с этого момента образ Александра в полной мере наделяется всеми основными предметными и качественными атрибутами

Христа. Так, наиболее устойчивым образным эквивалентом молодого императора у Державина оказывается *солнце*. Как известно, солярная символика в контексте Священного Писания чрезвычайно многозначна. Но, по свидетельству церковной литературы, «истинное солнце, истинный свет, коего видимое нами солнце служит только слабым отблеском, есть Вечное Слово, Господь, Христос. Лице его сияет как солнце в силе Своей (Апок. I, 16). Он есть Солнце правды (Мал. IV, 2), истинный свет (Иоан. I, 9), пришедший в мир, чтобы отделить свет от тьмы, чтобы служить светом миру (Иоан. III, 19; VIII, 12; IX, 5)» (Никифор, 1990, 666). Идея спасения, выраженная в личности Христа, который, подобно солнцу, вечно воскрешающему мир от ночной мглы к светлому дню и от зимнего оцепенения к животворящей весне, воскресил человечество к вечной жизни, в «александровском» тексте непосредственно проецируется на образ пришедшего «весны стезей» «царя младого» (II, 355): «Как солнце, мир обняв лучами, / Так он, как Бог, да правит нами» (II, 372); «Зрю, Александр! – и, света бог / Как, взглядом тму он освещает» (III, 220) и т. п.

Более того, в стихотворении «На сретение победителя Европы Александра I» (1814) поэт именует императора «солнцем правды», что в библейском контексте воспринимается именно как перифрастическая номинация Христа¹³. Державинский Александр предстает как личность, обладающая полным набором качественных характеристик Христа: кротость, смирение, великодушие, бескорыстие, милосердие, всепрощение, жертвенное любвеобилие. Причем все основные Богочеловеческие свойства «царя сердец» (III, 216) мотивируются чаще всего именно как знак Высшей отмеченности:

Творишь, избранник, чудеса:
Монарх в невинность облеченный,
К себе склоняет небеса (III, 180);
Милостью больше, чем гневом,
В славе блестящ там, как Бог,
Препровожденный вшел небом
В древний Бурбонов чертог.

(III, 211)

В оде «На сретение победителя Европы Александра I» христоподобие «царевождя лучезарного» (III, 217) усиливается, помимо всего проче-

¹³ Ср.: «А для вас, благоговеющие перед именем Моим, взойдет Солнце правды и исцеление в лучах Его» (Мал. IV, 2).

го, за счет биографических аналогий и прямого отождествления с Сыном Божьим:

Он Гений, с небеси низсланный!
Марией кроткою рожден,
Чтоб ввек был миротворец славный
И сыном Божьим наречен.

(III, 220)

Однако наиболее емкий знаковый характер имеет мессианская природа образа Александра, которая в рамках «александровского» текста реализуется как бы в два этапа. Впервые Александр «спасает» Россию, взойдя на престол и предотвратив таким образом всеобщее страдание, вызванное жестоким павловским правлением, причем общенациональное страдание мотивируется в оде «На восшествие на престол императора Александра I» добровольным нарушением Высшего завета (II, 359). Вторично он «спасает» не только Россию, но и всю Европу в период наполеоновских войн. В стихотворениях, имеющих отношение к событиям именно последнего этапа, наблюдается предельная семантизация мессианской знаковости образа Александра. Достаточно частотной оказывается здесь прямая номинация русского царя «спаситель»: «Народы, царства прибегают / Стопы спасителя лобзать» (II, 577); «Взглянешь на грады, спасенны; / Храмы ль зришь, – жертвы курят; ... Все их спасителя чтят» (III, 212).

Сам факт спасительного освобождения человечества от власти «князя тьмы и крокодильных стад» (III, 139) непосредственно связывается с мотивом жертвенного искупления царя-Христа, о котором сказано: «Кто сам сожертвовал нам кровью» (III, 222). Здесь событийный ряд полностью экстраполируется на канонический сюжет Апокалипсиса, за счет чего система державинских образов получает реализацию по принципу максимально контрастных семантических оппозиций. Военное противостояние России и Франции фактически сводится к противоборству Александра и Наполеона, соответственно – Христа и Антихриста.

Мифориторические персонификации образа Наполеона у Державина многообразны и многочисленны, но все они преимущественно восходят к тексту «Откровения Иоанна Богослова», реже – других библейских источников: «Аввадон», «зверь», «дракон», «демон змеевидный», «князь тьмы», «змей», «князь бездны», «второй Навуходоносор», «Антихрист», «седьмглавый Люцифер», «таинственных чисел зверь» и др. В апокалиптическом контексте очерчен и образ Парижа – «нового Вавилона»

(III, 153), города – «великой блудницы» (Откр. XVIII, 2), чье падение предстает как следствие разврата, гордыни и безбожия. В стиле же апокалиптической масштабности аллегорически предстает образ наполеоновского воинства:

Вокруг его ехидны
Со крыльев смерть и смрад трясут,
Рогами солнце прут;
Отенетя вкруг всю ошибками сферу,
Горящу в воздух прыщут серу,
Холмят дыханьем понт,
Льют ночь на горизонт
И движут ось вся вселенны.

(III, 139)

Данный образный фон логически обуславливает еще один мифориторический лик Александра – «белорунного агнца» как одной из персонификаций Христа. Известно, что евангельская символика Агнца есть выражение глубочайшего смирения и кротости, а также добровольной искупительной жертвы, поэтому неоднократное именование Александра «агнцем» должно было акцентировать авторскую мысль о том, что величие, могущество и власть достигаются не насилием, а нравственным хриstopодобием монарха. Автор стремится убедить читателя в том, что Богосыновство царя есть первое и важнейшее условие нравственного преобразования народа. И подобно тому, как некогда Иоанну Богослову, свидетелю Высшего Откровения, предстал «светлый город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» (Откр. XXI, 2), державинскому лирическому субъекту является видение преображенного во Христе Отечества: «Россия ныне, как невеста, / Ждет с брачным жениха венцом» (II, 577).

Любопытно отметить, что в «александровском тексте» есть еще один вариант интерпретации мотива спасителя, восходящий к иной культурной традиции. Так, в стихотворении «К царевичу Хлору» (1802) центральный персонаж, в котором воплотился «Зороастров дух» (II, 406), контекстуально и функционально сближается с образом Саошьянта, персоналией иранской мифологии, который, аналогично Христу, выступает как эсхатологический спаситель человечества. В этом образе отчетливо проявляются все основные интеркультурные черты персоналии Александра: светоносная (солнечная) природа, созидательная сила любви, жертвенное самоотречение, кротость как залог могущества и т. п. Но Примеча-

тельно то, что в 1803 году это стихотворение вместе с «Гимном солнцу» отдельной брошюрой было издано под названием «Послание индейского брамина», где фигурировала новая ипостась державинского лирического героя. Как отмечает Н. П. Морозова, «новым в системе образов стихотворения явилось отраженное заглавием авторское амплуа – “индейский брамин”, сменившее прежнее – “мурза”. “Посвящение” татарского мурзы в брамины явилось результатом разделенных автором увлечений эпохи “восточной” и “американской” темами, с их солнечным культом верховной власти» (Морозова, 2002б, 58).

Здесь Державин вновь стремится актуализировать ту игровую стратегию, которая ранее имела успех в случае с Екатериной. Действительно, ода «К царевичу Хлору» явственно обнаруживает связь с «Фелицей»: условно-восточный антураж, разговорные интонации, интимная дистанция между лирическим героем и его адресатом да и само обращение «Прекрасный Хлор! Фелицын внук» (II, 405) – все это, видимо, должно было, по замыслу автора, настроить его венценосного читателя на установление тех «особых» отношений, которые некогда существовали между его бабушкой и самим поэтом. Но если поэтический тандем «мурза – Фелица» оказался диалогически адекватен и поэтому художественно продуктивен, то новый авторский проект Державина «брамин – Хлор» обнаружил свою полную бесперспективность в силу неготовности (или неспособности) адресата лирического высказывания к игровому взаимодействию с автором. Быстро убедившись в этом, Державин вынужден был вновь вернуться к языку мифориторики, в формах которой и был окончательно закреплен образ его царственного современника.

Создавая в продолжение почти четырех десятилетий (1777–1814) поэтический миф о царе-спасителе, Державин актуализирует вариативную парадигму художественных персонификаций Александра: Аполлон (Амур, Зевс) – Лель – Саошьянт – Озирид (Гор) – Христос, используя знаковую символику по крайней мере пяти мифологических кодов и счастливо избежав при этом искажения сквозной смысловой логики развития центрального образа. Вместе с тем семантический ореол царя-спасителя, определившийся в системе лирической поэзии Державина, в большей степени отражал идеальные представления поэта о сущности монарха, которые далеко не всегда соответствовали оценке личности его прототипа. Взаимодействие автора и героя в данном случае осуществлялось преимущественно в эстетической сфере, которая соотносится с внеэстетическим контекстом лишь на уровне ситуативных аналогий. В результате сложившееся в сознании Державина противоречие между должным

и сущим, между поэтическим образом и его реальным аналогом, между идеей и ее воплощением получило свое разрешение посредством авторского мифотворчества поэта.

Образ героя Отечества

Вся жизнь и творчество Державина являются убедительным свидетельством того, что он остро ощущал себя современником великой эпохи. Однако он осознавал себя не только ее современником, свидетелем, но и непосредственным участником, от личной инициативы которого зависит настоящее и грядущее благополучие столь любимого им Отечества. Как гражданин этого Отечества Державин бескомпромиссно и самоотверженно выполнял свой долг на поприще государственной службы; как поэт – всемерно стремился быть летописцем тех событий и лиц, которые должны были навсегда запечатлеться в памяти потомства и служить наглядным подтверждением величия национальной истории. Об этом в свое время очень точно высказался Н. В. Гоголь: «О Державине можно сказать, что он – певец величия. Все у него величаво: величав образ Екатерины, величава Россия, озирающая себя в осьми морях своих; его полководцы – орлы; словом – все у него величаво. Заметно, однако же, что постоянным предметом его мыслей, более всего его занимавшим, было – начертить образ какого-то крепкого мужа, закаленного в деле жизни, готового на битву не с одним каким-нибудь временем, но со всеми веками; изобразить его таким, каким он должен был изникнуть, по его мнению, из крепких начал нашей русской породы, воспитавшись на непоколебимом камне нашей церкви. Часто, бросивши в сторону то лицо, которому надписана ода, он ставит на его место того же своего непреклонного, правдивого мужа. Тогда глубокие истины изглашаются у него таким голосом, который далеко выше обыкновенного: возвращается святое, высокое значение тому, что привыкли называть мы общими местами, и, как из уст самой церкви, внимаешь вечным словам его» (Гоголь, 1978, 337).

И сама державинская эпоха, ознаменованная блестящими победами русского воинства, давала богатый материал для создания высоких поэтических образцов героев Отечества. За долгие годы творческой деятельности Державину удалось создать целую галерею поэтических портретов талантливых военачальников (А. И. Бибикова, И. И. Михельсона, Г. А. Потёмкина, П. А. Румянцева, Н. В. Репнина, М. И. Кутузова и др.), с многими из которых поэт был знаком лично. Но особое место в ряду этих героических образов по праву принадлежит А. В. Суворову, в ком поэт обрел искомый им идеал государственного мужа, объединившего

в себе подлинное величие воина с высокой нравственностью человека чести.

История взаимоотношений Державина и Суворова вызывает устойчивый интерес исследователей русской культуры конца XVIII века. Многочисленные биографы поэта (Я. К. Грот, В. Ф. Ходасевич, В. А. Западов, О. Н. Михайлов и др.) и полководца (А. Ф. Петрушевский, В. А. Алексеев, В. С. Лопатин, А. Г. Кавтарадзе и др.), как правило, не обходят стороной различных обстоятельств, касающихся личных контактов двух великих современников. Существуют и специальные исследования, ориентированные на воссоздание литературного контекста этих отношений (см.: Щеглова, 1948; Замостьянов, 2000, 64–133; Крашенинникова, 2005 и др.).

Вместе с тем даже при первом приближении к державинским поэтическим текстам разных лет, приуроченным к личности Суворова и событиям его воинской славы, становится очевидно, что образ великого полководца вовсе не отличается той монолитной однородностью, которая свидетельствовала бы о готовой, раз и навсегда определившейся эстетической позиции автора. Это дает основание предположить, что поэтический образ Суворова, легендарного защитника Отечества и яркой индивидуальности, с которым прочно ассоциируются представления более позднего читателя, определился в сознании Державина не однократно, а формировался постепенно, в динамике художественного поиска, под влиянием определенных факторов. Именно этим обусловлена потребность выявления внутренней логики становления авторской позиции Державина-лирика в процессе художественного освоения личности Суворова как эстетического объекта.

Как известно, особую органическую связь этих двух выдающихся деятелей XVIII столетия явственно ощущали уже их современники, в особенности младшие, имеющие возможность оценить ее с некоторой временной дистанции. Так, в стихотворении «Ермолову» (1821), размышляя о высокой миссии поэта как творца истории, В. К. Кюхельбекер приходит к выводу о существовании ментального единства «прямых героев» и их «певцов», в связи с чем восклицает:

Так пел, в Суворова влюблен,
Бард дивный, исполин Державин;
Не только бранью Сципион,
Он дружбой песнопевца славен:
Единый лавр на их главах,
Героя и певца равно бессмертен прах!
(Кюхельбекер, 1989, 61)

Несколько в ином аспекте эта мысль уточняется в широко известном пушкинском высказывании о Державине, адресованном А. А. Дельвигу в июне 1825 года: «Он не имел понятия ни о слоге, ни о гармонии – ни даже о правилах стихосложения. Вот почему он и должен бесить всякое разборчивое ухо. <...> Ей Богу, его гений думал по-татарски – а русской грамоты не знал за недосугом. Державин, со временем переведенный, изумит Европу, а мы из гордости народной не скажем всего, что мы знаем об нем. <...> *Гений его можно сравнить с гением Суворова* [курсив мой. – Д. Л.]» (Пушкин, 1979, 117). В этой краткой характеристике Пушкин очень тонко подметил основное качество Державина-лирика – его нарочитую оригинальность, которая чуждается всякой нормативности, воспринимается странно, как все «неправильное», чуждое, «татарское», и в силу этого раздражает «разборчивое ухо» искушенного, но стереотипно мыслящего читателя. Подобный характер оригинальности был присущ и Суворову, уже при жизни «изумившему» Европу своими блистательными победами, одержанными вопреки всем современным тактическим теориям. Можно предположить, что знак этой особой «инаковости» во многом предопределил личную судьбу каждого из них.

Как отмечалось, именно тот «совсем особый путь», на который Державин сознательно встал еще в пору литературной молодости и которому он, вопреки современным литературным представлениям, неизменно следовал весь период своей творческой активности, в результате принес ему славу «первого поэта России». Весьма показателен в этом смысле эпизод, в свое время обративший внимание В. Ф. Ходасевича: «Державину смолоду указывали на его погрешности. <...> Однажды, когда Дмитриев и Капнист слишком пристали к нему со своими поправками, он вышел из себя и воскликнул: “Что ж, вы хотите, чтобы я стал переживать свою жизнь по-вашему?”» (Ходасевич, 1988, 221–223).

Еще более независимую жизненную позицию демонстрировал Суворов. Воспоминания его современников буквально пестрят полуанекдотическими историями и эпизодами, в которых этот титулованный вельможа и увенчанный победами полководец эпатирует экстравагантным поведением «утонченную» светскую публику, намеренно нарушая принципы канонизированных этикетных установок своего сословия. Вот, например, как был охарактеризован Суворов в одном английском журнале конца XVIII века: «Он ростом 6 футов 4 дюйма, он не пьет ни вина, ни водки, ест лишь раз в день и каждое утро погружается в ледяную ван-

ну. Он ничего не носит на голове ни днем, ни ночью; когда испытывает усталость, то заворачивается в простыню и спит на открытом воздухе» (цит. по: Стремоухов, 1900, 241). Так формировался миф о Суворове-чудаке, исключительном оригинале, который не вписывается в общую картину века этикетной галантности и изысканных манер.

Вообще в характерах и судьбах Суворова и Державина обнаруживается много общего. По свидетельству очевидцев, оба обладали крутым, непримиримым нравом, когда дело касалось вопросов чести, но были великодушны и снисходительны в повседневном общении. Обоих отличала высокая степень целеустремленности и подвижнической активности, которая и стала источником их великих достижений. Каждый из них ясно осознавал свою личную миссию в исторической судьбе России; оба не мыслили себя вне службы на благо Отечества, которой отдавались всецело и самозабвенно, но постоянно сталкивались с непониманием и отчуждением со стороны высшей власти¹⁴, способной оценить результаты их деяний, но не желающей мириться с личностной масштабностью каждого из них.

Историк В. О. Ключевский был прав лишь отчасти, когда говорил о Суворове, что «этот удивительный талант сложился и проявился так независимо и своеобразно, казался такою счастливой случайностью, что его трудно отнести к какой-либо школе, елизаветинской или екатерининской» (Ключевский, 1989, 307). Действительно, суворовско-державинский житнетворческий стиль трудно вписать в рамки «какой-либо школы», трудно квалифицировать в системе привычной типологической терминологии. В то же время в этой нарочитой оригинальности, «нестандартности» проявилась глубоко национальная черта: особый духовный максимализм, предполагающий внутреннюю цельность, бескомпромиссность, единство слова и дела, осознание своего высокого предназначения.

Определяя творческую самобытность Державина, Н. В. Гоголь отметил, что «слог у него так крупен, как ни у кого из наших поэтов» (Гоголь, 1978, 337). Думается, что меткое гоголевское определение «крупный слог» очень точно выражает суть той жизненной позиции, которая в равной степени присуща и поэту, и полководцу и которая неизменно связывалась обоими с идеей национального блага.

¹⁴ Весьма характерны в этом смысле следующие высказывания монарших особ. Екатерина II о Суворове: «Я бы желала доверяться только ему, но должно держать в узде его суровость, чтобы она не перешла границ, которые я себе предписала» (Екатерина II, 1907, 711); Александр I о Державине: «Ты очень ревностно служишь» (VI, 821).

И, конечно, их сближение было вовсе не случайным. Познакомившись во время Пугачевского бунта (ПС, 36)¹⁵, Суворов и Державин более 20 лет, до середины 1790-х годов, держались на некоторой дистанции, как будто вглядываясь друг в друга, но испытывая при этом все возрастающий взаимный интерес. В этом смысле показательны суворовские характеристики Державина, которые нередко встречаются в его письмах Д. И. Хвостову, где оцениваются как человеческие качества («честный человек» ПС, 235; «в душе моей почтен» ПС, 236; «с Гавриилом Романовичем <...> вы можете быть откровенны» ПС, 247), так и творческий потенциал поэта («Геркулесов стих» ПС, 233).

Все эти годы Державин напряженно искал своего «героя». В свою очередь Суворов нуждался в собственном певце-летописце, способном достойно увековечить его славные победы и в то же время достоверно передать потомкам те черты его личности, которыми он так дорожил и которые активно и целенаправленно в себе культивировал. Так, в одном из частных писем конца 1794 года полководец пишет: «Материалы, принадлежащие к Истории моих военных действий, столь тесно сплетены с Историею моей жизни, что оригинальный человек и оригинальный воин должны быть между собой нераздельны, чтоб изображение того или другого сохраняло существенный свой вид» (ПС, 289–290).

Это единство устремлений поэта и полководца нашло выражение в довольно объемном корпусе (более 20 ед.) лирических стихотворений, написанных Державиным в 1790–1800-е годы в разных жанрах (ода, песнь, надпись, эпитафия и др.) и в совокупности составляющих объемный поэтический портрет Суворова.

Первый творческий подступ Державина к созданию этого портрета относится к 1790 году и непосредственно связан с событиями русско-турецкой кампании, в ходе которой Суворову суждено было окончательно утвердиться в общественном мнении как гениальному и непобедимому полководцу. Однако следует отметить, что державинская ода «На взятие Измаила» была посвящена не столько воинскому подвигу Суворова, сколько прославлению мощи и доблести русского оружия в целом. Образ победителя представлен здесь в предельно обобщенном виде: это некий коллективно-собирательный образ воина, риторически

¹⁵ 10 сентября 1774 года датировано первое дошедшее до нас письмо Суворова Державину, в котором автор чествует адресата за успехи в военных действиях против Пугачёва и делится собственными тактическими планами на ближайшую перспективу. Здесь и далее все ссылки на письма Суворова приводятся в тексте с указанием страницы по изданию: Суворов, 1986.

обозначенного словом «Росс», в то время как имя Суворова в оде вообще не упоминается. Полководец и его воинство как бы сливаются в единый, начисто лишенный черт индивидуализации образный монолит, который поэт стремится представить в ракурсе национальной типологии:

О Росс! о род великодушный!
О твердокаменная грудь!
О исполин, царю послушный!
Когда и где ты досягнуть
Не мог тебя достойной славы?
Твои труды – тебе забавы;
Твои венцы – вокруг блеск громов;
В полях ли брань, ты тмишь свет звездный;
В морях ли бой, ты пенишь бездны;
Везде ты страх твоих врагов!

(I, 342)

Известно, что сам Суворов по прочтении «На взятие Измаила» «крепко порицал оду, <...> говоря, что в ней только одно уподобление», и потом долго «не мог простить стихотворцу за молчание о нем» (Сухомлинов, 1885, 536). Много лет спустя, уже при составлении «Записок», Державин пытался объяснить причины этого «замалчивания» в тексте оды имени «истинного сокрушителя Измаила», связывая их с обстоятельствами придворной борьбы между П. А. Зубовым и Г. А. Потёмкиным, и между прочим отмечал: «Великий Суворов, но, как человек со слабостями, из честолюбия ли, или зависти, или из истинной ревности к благу отечества, но только приметно было, что шел тайно против неискusstва своего фельдмаршала, которому, со всем своим искуством, должен был единственно по воле самодержавной власти повиноваться» (VI, 617). В этом заявлении особый интерес представляет то, что державинская характеристика Суворова складывается на пересечении взаимоисключающих определений: «великий», но «человек со слабостями»; «из честолюбия» или «из истинной ревности к благу отечества»; «со всем своим искуством», но «неискусному фельдмаршалу должен был повиноваться». Такой ракурс изображения прославленного полководца – сложный, объемный, многоаспектный – и будет постепенно и последовательно формироваться во всех последующих стихотворениях Державина.

Так, уже буквально через несколько месяцев после публикации оды «На взятие Измаила» в мае 1791 года Державин адресует Суворову

краткое стихотворное послание «Суворову-Рымникскому, в Роченсальм из Царского Села», где выражает покорителю Измаила свое дружеское участие по поводу его опальной командировки в Финляндию во время пышного празднования победы над Турцией. Послание написано в иносказательной форме. Оно представляет собой парафраз известной оды Горация «К Вальгию Руфу» [кн. 2, ода 9] и имеет целью напомнить адресату о преходящем характере жизненных успехов и невзгод:

Не всякий день мы зрим перун небес,
Которым Божий гнев разит злодеев,
Но часто тучки лишь. – Почий, наш Геркулес,
И ты теперь среди своих трофеев.

(III, 353)

Важно отметить тот факт, что уже здесь, в одном из ранних «суворовских текстов», Державин тяготеет к соединению условно-эмблематического воплощения образа Суворова, обозначенного именем «Геркулес» и закрепившегося в общественном сознании¹⁶, с косвенно выраженным, но оценочно маркированным событием личной биографии полководца. Любопытно, что и сам Суворов в одном из писем 1792 года определяет Державина как создателя «Геркулесова стиха» (ПС, 233), вследствие чего возникает своего рода предпосылка идентичности и конгениальности автора и героя.

Первый полноценный опыт создания образа Суворова был осуществлен Державиным в оде «На взятие Варшавы» (1794). В этом стихотворении еще во многом сохраняется риторический пафос, свойственный оде «На взятие Измаила», предметом лирического переживания вновь выступает «исполинский подвиг» Росса, однако особая смысловая роль здесь отводится уже конкретному персонажу, обозначенному именем Суворов. Этот образ монументален, эпически масштабен, предельно разомкнут во времени и пространстве. Автор не столько ставит читателя перед фактом воинского величия восплаемого героя, сколько акцентирует мысль о его вечной, вневременной славе. Это выражается, в частности, посредством особой синтаксической фигуры, основанной на сочетании сравнительных оборотов, пространственных образов и группы

¹⁶ По случаю взятия турецкой крепости Измаил в честь Суворова была отчеканена медаль, на которой полководец-победитель был изображен с львиной шкурой на плече. В связи с этим в 1791 году Державин написал стихотворное четверостишие «На медалион, на котором представлен Суворов в львиной коже», где Суворов также именуется «росским Геркулесом» (см. III, 353).

глагольных форм будущего времени, связанных по принципу смысловой градации:

И славы гром,
Как шум морей, как гул воздушных споров,
Из дола в дол, с холма на холм,
Из дебри в дебрь, от рода в род,
Прокатится, пройдет,
Промчится, прозвучит
И в вечность возвестит,
Кто был Суворов...

(I, 641)

Всемирно-исторический масштаб изображения фигуры героя получает дополнительную аргументацию и на уровне самой структуры персонажного образа, обусловленного системой культурно-исторических реминисценций и аналогий. Попадая в один семантический ряд с условно-героическими персоналиями великой древности (Александра Македонского, Геркулеса, философа-стоика, богатыря), мифологизируется и сам образ Суворова, выходя за пределы временной определенности и ситуативной конкретности. Чертами особой выразительности отмечена последняя из указанных суворовских ипостасей – древнерусского витязя, могучего богатыря, и эта очевидная связь с традицией русской былины и исторической песни с их гиперболизмом и символическим антропоморфизмом не только сообщает образу Суворова национальный колорит, но и придает ему статус национального мифа:

Молнии от взоров бегут впереди,
Дубы грядою лежат позади.
Ступит на горы – горы трещат,
Ляжет на воды – воды кипят,
Граду коснется – град упадет,
Башни за облак руками кидает;
Дрогнет природа, бледнея пред ним;
Слабья трости щадятся лишь им.

(I, 642)

Вполне естественно, что при подобном ракурсе изображения автор и герой оказываются принципиально дистанцированы. Здесь автор находится преимущественно в рамках жанрового этикета, определяющего его пиететную позицию по отношению к герою и исключающего любые проявления его персональной сопричастности объекту одического восторга.

Несмотря на это, Суворов весьма благосклонно принял «На взятие Варшавы»¹⁷, и, думается, не только потому, что его имя фигурировало в тексте оды и составляло ее образно-смысловой фокус. Особую роль в этом, по всей видимости, сыграла и близость литературных пристрастий поэта и полководца. Известно, что Суворов очень высоко ценил поэзию Оссиана, которую хорошо знал, в частности, в переводе Е. И. Кострова и которая, по замечанию Ю. Д. Левина, составляла «любимое чтение великого полководца» (Левин, 1980, 508). Не меньший интерес, как уже отмечалось, Оссиан вызывал и у Державина. Так, в оде «На взятие Варшавы» Державин широко использует свойственный Оссиану мрачный, торжественный колорит пейзажных описаний, оперирует стилистически возвышенными лексическими конструкциями, да и сам образ Суворова декорирует чертами сурового, аскетического благородства, присущего героям поэм Дж. Макферсона, на что полководец, конечно, не мог не обратить внимания.

Между тем есть основания полагать, что еще на начальном этапе осуществления замысла оды поэт явно испытывал потребность в преодолении этикетной дистанции, отдаляющей автора от героя. Так, в письме от 8 ноября 1794 года, поздравляя Суворова с «толико знаменательными и быстрыми победами» в Польше, Державин восклицает: «Ежели б я был пиит, обильный такими дарованиями, которые могут что-либо прибавлять к громкости дел и имени героев; то я бы *Вас избрал моим...*» [курсив мой. – Д. Л.] (VI, 19), – и сопровождает письмо первым четверостишием еще не написанной оды. Как видно, считать Суворова «своим» героем Державин пока еще не решает, но сам факт того, что «Песнь ея императорскому величеству Екатерине II на победы графа Суворова-Рымникскаго»¹⁸ была написана и напечатана отдельным изданием в ближайшие три недели после этого письма, свидетельствует о сложившемся в сознании поэта образе полководца как личности национально-исторического масштаба, достойной поэтического монумента.

В этом смысле весьма показательна реакция самого Суворова. Отвечая на упомянутое державинское письмо, он особым образом авансирует Державина как поэта, которому суждено творческое бессмертие («Вы, имея талант, не косните вступить в сие поприще: слава ожидает Вас. Го-

¹⁷ Даже четыре года спустя публикации оды в письме к Д. И. Хвостову Суворов просит прислать «на Варшаву песнь Г. Державина» в числе прочих поэтических сочинений, посвященных его победам (ПС, 328).

¹⁸ Под таким названием были напечатаны первые отдельные издания оды в 1794 и 1798 годах.

меры, Мароны, Оссианы и все доселе славящиеся витии умолкнут пред вами. Песни Ваши как важностию предмета, равно и красотою искусства возгремят в наипозднейших временах, пленяя сердце... душу... разум» ПС, 287), и тем самым косвенно, но вполне определенно наделяет его полномочиями певца героической славы и доблести.

Казалось бы, герой и автор потенциально уравниены в правах, но Суворов идет на сближение еще более решительно: подчеркивая свои истинно дружеские чувства к Державину («чистейшая моя к особе Вашей дружба не исчезнет, и пребуду до гроба моего с совершеннейшим почтением» ПС, 288), он прилагает к письму небольшое стихотворение собственного сочинения, в котором легко угадываются черты державинского влияния. Несмотря на оговорку о том, что стихи создал не «громкий лирик», но тот, кто «в простоте солдатского сердца... излил чувства души своей» (ПС, 287), Суворов обращается к теме, которая, по его мнению, более всего органична державинской музе – теме монаршей добродетели, воплощенной в образе Екатерины:

Царица, севером владея,
Предписывает всем закон;
В деснице жезл судьбы имея,
Вращает сферу без препон,
Она светила возжигает,
Она и меркнуть им велит;
Чрез громы гнев свой возвещает,
Чрез тихость благость всем явит...

(ПС, 287)

Данное стихотворение, исполненное примет державинского стиля, устойчивых и узнаваемых мотивов державинской поэзии, ориентированное на интонационный строй державинской лирики, наконец, сам образ Екатерины, за которым отчетливо видится прообраз державинской Фелицы («Ах, сродно ль той прибегнуть к мщенью, / Кто век свой милости творит?»; «Согрея всех лучом щедрот – / Се царь иль Бог... исполненный доброт» ПС, 287), есть основание рассматривать не только как выражение сходства идеологических приоритетов поэта и полководца, но и как откровенное приглашение со стороны последнего к установлению перспективных диалогических отношений с автором оды «Изображение Фелицы», реминисцентная связь с которой наиболее ощутима.

По всей вероятности, не менее важную роль в определении авторской позиции Державина по отношению к Суворову как «эстетическому объекту» сыграла и их личная встреча в декабре 1795 года, в момент ко-

торой поэт оказался непосредственным свидетелем оригинальных «чуждачеств» великого полководца¹⁹ и, разгадав их символический смысл, написал лаконичное стихотворное послание «Суворову на пребывание его в Таврическом дворце». Здесь образ Суворова строится по принципу *единства характерологических противоположностей*, когда набор отдельно взятых видимых логических несоответствий в единой связи образует логику иного, более высокого порядка, на первый взгляд кажущуюся парадоксальной. Действительно, изначально создается впечатление мнимого величия героя, который, будучи в «царском пышном доме», «почиет на соломе»; его «шлем и меч в лаврах», но они «повержены у ног»; и вообще он – «браней страшный бог», «Марс», принявший «Епиктетову плоть» (I, 709–711). Однако, по мысли автора, подлинная сущность героя как раз и выражается в том, что его поступки обусловлены не внешней стереотипной нормой, а являются результатом упорного духовного подвижничества и нравственного самоотречения, нацеленного на созидательное преобразование себя и мира:

Суворов! страсти кто смирить свои решился,
Легко тому страны и царства покорить,
Друзей и недругов себя заставить чтить.

(I, 711)

Итак, карт-бланш был получен: Державин имел возможность окончательно убедиться в том, что Суворов – это действительно «его герой», а главное – сам Суворов всячески демонстрировал свою готовность и встречное желание «быть воспетым» именно Державиным, более того – сам активно инициировал этот процесс. Иными словами, в данном случае эстетический тандем «автор – герой» сформировался в основном в сфере внеэстетического взаимодействия его реальных прообразов.

Это незамедлительно отразилось в чертах державинской авторской стратегии. Как известно, в первой половине 1790-х годов на события блистательных суворовских побед откликнулся целый ряд русских

¹⁹ В своих воспоминаниях о Суворове его современник П. Н. Ивашев приводит следующие сведения: «Первого он [Суворов. – Д. Л.] дружески принял Г. Р. Державина в своей спальне; будучи едва прикрыт одеждою, долго с ним беседовал и даже удерживал, казалось, для того, чтобы он был свидетелем различия приемов посетителей; многие знатные особы, принадлежащие двору, поспешили до его обеда <...> с визитом, но не были принимаемы: велено было принять одного кн. П. А. Зубова. <...> Суворов принял его в дверях своей спальни, так же точно одетый, как бывал в лагерной своей палатке в жаркое время; после недолгой беседы он проводил князя до дверей своей спальни и, сказав Державину «vice-versa», оставил последнего у себя обедать» (цит. по: I, 709).

стихотворцев, в том числе В. П. Петров, Е. И. Костров, И. И. Дмитриев, А. И. Голицын, Д. И. Хвостов и др., на сочинения которых Державин не мог не обратить внимания.

Особое место в этом ряду принадлежит Е. И. Кострову как автору целой тематической подборки лирических стихотворений, адресованных Суворову и получивших его высокую оценку. В этих стихотворениях, написанных преимущественно в жанрах торжественной оды и героической эпистолы, поэт сумел воспеть воинский подвиг великого полководца, представляя его как верный залог несокрушимости русского оружия. Будучи переводчиком Гомера, Вергилия, Оссиана и ориентируясь в своем творчестве на классические образцы высокой поэзии, Костров создал величественный и художественно выразительный, но в то же время достаточно обобщенный и поэтически-условный образ героя. Так, в «Оде его сиятельству графу Александру Васильевичу Суворову-Рымникскому» (1789), приуроченной к победам при Рымнике и Фокшанах, Костров находит оригинальное композиционное решение: образ Суворова предстает в аспекте трех различных точек зрения – «врага», «росских полков» и автора. Между тем ситуативное различие всех трех субъектов речи оказывается здесь в известной мере относительным, их оценки лишь уточняют и дополняют друг друга, в результате чего полководец и человек сходятся в единой образной фигуре, закреплённой финальной характеристикой: «Велик, велик Суворов».

К сожалению, нет достоверных свидетельств державинской реакции на «суворовские» опусы Е. И. Кострова. Можно лишь предположить, что творческий опыт предшественника был впоследствии учтен Державиным в его поэтической практике. Зато хорошо известно, что на появление героической поэмы «Сувороида», написанной в 1795 году подполковником Фанагорийского гренадерского полка И. И. Завалишиным, он откликнулся весьма едкой и жесткой эпиграммой «Вид автору Суворойды» (1796):

Сей рифмотворческой, бессмысленной чухой
Геройский звук побед в потомство не промчится:
По имени творца, в пыль тотчас завалится,
И вечно будет жить Суворов сам собой
Или достойною его гомеровской трубой.
Вот вид на эту книгу мой.

(III, 361)

Уничижительный пафос державинской эпиграммы не смягчило даже то обстоятельство, что автор поэмы служил под началом Суворова, был им отличаем, а сама поэма получила его благосклонную оценку. Она

была написана по всем правилам классицистической поэтики, однако призыв пиита «горящий дух... скрепить вдохновеньем», вероятно, не был услышан музами, и сочинение по форме более напоминало рифмованную сводку военных событий, изобилующую шаблонными риторическими фигурами и акцентными инверсиями. Очевидно, в данном случае Державина уже не мог удовлетворить столь дилетантская попытка «воспеть» образ национального героя, а упоминание о «гомеровской трубе» налагало на самого автора эпиграммы определенные обязательства.

И вот в течение 1797–1799 годов появляется целый ряд лирических сочинений, в которых Державин целенаправленно решает задачу по формированию поэтического образа великого полководца и запечатлению его в сознании как современников, так и потомков. По характеру авторской установки эти произведения условно делятся на две группы и имеют различную жанровую природу.

Первую группу составляют в основном горацянские оды («На возвращение графа Зубова из Персии», «Капнисту», «К лире»)²⁰, где содержание лирического переживания определяется размышлениями о смысле человеческого существования, а образ героя выполняет в основном иллюстративную функцию. Так, обращаясь к адресатам своих одических посланий, переживающих ситуативные жизненные невзгоды, Державин вводит образ Суворова в качестве примера исключительной нравственной стойкости и подвижнической способности достойно сносить удары судьбы. С этой целью поэт активно оперирует биографическими аллюзиями, отсылающими к обстоятельствам опалы полководца, инспирированной императором Павлом I:

Смотри, как в ясный день, как в буре
Суворов тверд, велик всегда!
Ступай за ним! – Небес в лазуре
Еще горит его звезда.
Кто был на тысяче сраженьях
Непобедим, а победил;
Нет нужды в блесках, в украшеньях
Тому, кто царства покорил!

(II, 36–37)

Следует предположить, что горацянский контекст указанных од помимо всего прочего выступает как одна из форм выражения авторской

²⁰ В одах «На возвращение графа Зубова из Персии» и «Капнисту» ощутимо влияние (вплоть до косвенного цитирования) оды Горация «К Помпею Гросфу» (кн. 2, ода 16).

позиции, придавая образу Суворова черты эллинских героев-полубогов. По мнению автора, залог подлинно героического величия, воплощенного в личности Суворова, заключается не только в умении безропотно переносить любые страдания, но и с высоты своих бессмертных свершений спокойно взирать на тщету и суету земного несовершенства.

Состав второй группы определяют тексты, написанные в 1799 году в жанре торжественной оды («Орел», «На победы в Италии», «На переход Альпийских гор»), где центральным предметом лирического переживания является уже сама личность Суворова-полководца, а «геройский звук побед» выступает его необходимым изобразительно-выразительным фоном. Здесь содержание образа Суворова по-прежнему выражено посредством ряда устойчивых мифориторических номинаций («северный Орел», «Алкид», «Геркулес российский», «Александр Македонский» и др.), стимулирующих его масштабность, акцентирующих внеисторическую ценность и выводящих на уровень символического обобщения. Часто Суворов предстает в этих одах как колосс, не ведающий преград и предела своему могуществу («Шагаешь ты чрез цепи гор»; «Идет, одет седым туманом, / По безднам страшный исполин» II, 289).

Но наряду с этим можно наблюдать и проникновение различного рода художественных деталей, которые снижают общий уровень поэтической условности и существенно сближают образ с его реальным прототипом. В числе прочих факторов, способствующих индивидуализации образа, следует отметить детали характерологические и особенно аллюзивные, отсылающие к конкретным биографическим событиям жизни Суворова:

По доблести – царям сокровный²¹,
По верности – престолов щит,
По вере – камень царств угольный,
Вождь – знаньем бранным знаменит,
В котором мудрость с добротой,
Терпенье, храбрость с быстротой
Вместились всех изящных душ.
(II, 296–297)

Подобные изменения в структуре образа героя являются свидетельством изменений в характере его взаимоотношений с автором. Так, в оде

²¹ Я. К. Грот комментирует этот стих так: «Карл Эммануил IV прислал Суворову три ордена, диплом на чин генерала-фельдмаршала королевских войск, также на достоинство князя с титулом его *двоюродного брата* (cousin)» (II, 296).

«На победы в Италии» поэт уже с ощущением полного права именует адресата не иначе как «герой мой» (II, 275), отмечая сбывшееся собственное пророчество, прозвучавшее в оде «На возвращение графа Зубова из Персии» и касающееся грядущих великих свершений находившегося в опале полководца.

Еще более очевиден факт сближения героя и автора в оде «На переход Альпийских гор», где державинский лирический субъект не только декларирует свою высокую поэтическую миссию, но и выражает чувство личной радости от самой возможности «петь Суворова». Более того, парящий дух восторженного пиита как бы преодолевает бескрайние пространства и в духовно-экстатическом полете незримо сопровождает «своего» мужественного героя, преодолевающего Альпийские выси, благодаря чему автор оказывается в роли его личного хроникера и летописца:

О радость! – Муза, дай мне лиру,
Да, вновь Суворова пою!
Как слышен гром за громом миру,
Да слышит всяк так песнь мою!
Побед его плененный слухом,
Лечу моим за ним я духом
Чрез доли, холмы и леса.

(II, 281)

Однако процесс сближения автора и героя достигает подлинного апогея в стихотворении «Снигирь» (1800), посвященном смерти Суворова. Следует оговориться, что лирическое «я» в его привычно-формальном выражении в тексте оды никак не представлено, и лишь дважды появляется авторская форма множественного числа («Нет уже с нами» II, 348), как бы подчеркивая коллективный характер лирического переживания. В то же время предельный эмоциональный накал в выражении чувства скорби и глубоко личные интонации, пронизывающие текст стихотворения, не оставляют сомнения в глубине и безыскусственности ощущения *персональной* сопричастности автора личности усопшего героя. Интонационная оригинальность оды, в частности, обусловлена тем, что из 10 предложений, составляющих синтаксическую основу текста, 7 – вопросительных. Такая интонация вопрошания как нельзя лучше передает ощущение растерянности и неопределенности, связанное со смертью «мужа в свете столь славна» (II, 348).

Личное горе автора обозначено уже в самых первых стихах, организованных в форме интимного обращения:

Что ты заводишь песню военну,
Флейте подобно, милый Снигирь?

(II, 344)

В связи с этим особый смысл приобретает сам образ «снигиря», в котором соединяются ипостаси объектов лирического высказывания и лирической скорби. Снигирь – это и пернатый собеседник автора, исполняющий «одно колено военного марша»²², и сам Суворов, по-снегириному яркий, неординарный, выделяющийся на общем бесцветном фоне. Именно поэтому принцип единства характерологических противоположностей, которому Державин обычно следовал при создании образа Суворова, еще более последовательно и зримо проявляется в «Снигире»:

Быть везде первым в мужестве строгом;
Шутками зависть, злобу штыком,
Рок низлагать молитвой и Богом;
Скиптры давая, зваться рабом;
Доблестей быв страдалец единых,
Жить для царей, себя изнурять...

(II, 347–348)

Здесь окончательно сливаются бытовое и мифологическое, обыденное и героическое, ситуативное и историческое, образуя целостное авторское представление о подлинном герое.

Но автор не замыкается в своем личном горе. Его персональное переживание сливается с общенациональной скорбью. В тексте это выражено как лексическими, так и ритмическими средствами: как уже отмечалось, «Снигирь» написан четырехударным логаздом, построенным на основе дактиля с цезурным усечением на каждой четной стопе, что создает акустический эффект чеканного военного марша, как бы акцентированного тремоло барабанной дроби, задающей ритм движения траурной похоронной процессии, которая провожает героя в последний путь:

С кем мы пойдем войной на гиену?
Кто теперь вождь наш? кто богатырь?
Сильный где, храбрый, быстрый Суворов?
Северны громы в гробе лежат.

(II, 345–346)

²² Излагая историю создания стихотворения в издании 1808 года, Державин писал: «У автора в клетке был снигирь, выученный петь одно колено военного марша; когда автор по преставлении сего героя возвратился в дом, то услыша, что сия птичка поет военную песнь, написал сию оду в память столь славного мужа» (III, 677).

Так на разных уровнях поэтического текста, из вариативного сочетания художественных элементов формируется целостный и ценностно маркированный образ великого современника, в котором кристаллизуется вполне определенное авторское отношение, или, говоря словами М. М. Бахтина, «тотальная реакция на героя» (Бахтин, 2003, 89). Это отношение возникает на пересечении идеальных представлений о герое, сложившихся в сознании поэта по мере накопления его эстетического опыта, и личных впечатлений как результата его непосредственных контактов с полководцем. Именно поэтому Державин стремится освободить образ Суворова от всего того, что способствовало бы его абстрагированию от того реального прототипа, которого лично знал поэт и которого желал запечатлеть в сознании читателя. Позже данная творческая установка была продекларирована Державиным в трактате «Рассуждение о лирической поэзии, или Об оде»: «Правдоподобие состоит в том, чтобы собраны были все приличия и принадлежности к воспеваемому предмету в пособие, дабы ему через них казаться более вероятным. Без сего не возбudit он внимания, не затвердится в памяти у современников и не перейдет через предание к потомству» (VII, 546).

Формирование авторского сознания Г. Р. Державина в процессе художественного воссоздания личности А. В. Суворова осуществлялось в ракурсе эволюционной динамики: от преодоления этикетной дистанции, разделяющей героя и автора рамками жанрового канона, через постепенный отход от принципов литературной условности к утверждению личностной авторской позиции. Такая установка на достоверность, понимаемая как органическая связь противоречивых сущностей в едином, в сочетании с ярко выраженным авторским началом и стала причиной того, что на фоне широкого круга литературных современников, обращавшихся в своем творчестве к «суворовской теме», именно Державину удалось создать наиболее объемный поэтический портрет великого русского полководца, художественно адекватный масштабу его личности. И сама история подтвердила тот факт, что именно державинская интерпретация образа Суворова стала приоритетной в сознании отечественного читателя, т. е. действительно «затвердилась в памяти у современников» и «перешла через предание к потомству».

Авторские маски Державина

В последнее десятилетие жизни, подводя предварительный итог результатам собственной творческой деятельности, в стихотворении «Признание» (1807) Державин перечисляет основные темы своей поэзии,

которые в предельно обобщенном виде могут быть сформулированы следующим образом:

1. Монаршие добродетели.
2. Величие и мудрость Творца.
3. Победы русского оружия.
4. Любовь.

Если соотнести этот перечень с конкретными поэтическими текстами, то обнаружится, что каждому из этих тематических разделов державинской лирики соответствует не только свой собственный жанровый код, но и особое авторское амплуа со своим особым типом субъектной организации, особым ракурсом мировидения, особой системой эстетических ориентиров и т. п. Причем каждое из этих амплуа не противоречит остальным, а специфически их корректирует, уточняет, вступает в отношения взаимодействия и взаимодополнения, создавая в совокупности объемный и многоликий образ автора. Данный феномен авторской поливалентности в поэзии Державина следует расценивать как непосредственный факт культуры эпохи Просвещения, которой была присуща тяга к *театральности*.

В самом общем виде театральность есть не что иное, как особая эстетическая, мировоззренческая и житнетворческая стратегия, основу которой составляет принцип игрового претворения действительности. Крупнейший отечественный теоретик искусства и театровед Н. Н. Евреинов полагал, что стремление к преобразению действительности заложено в человеке на генетическом уровне. Именно «инстинкт трансформации видимостей Природы», по мнению Евреинова, является мощным генератором развития культуры и искусства: «В истории культуры именно театральность была некоего рода пред-искусством, понимая последнее в общепризнанном смысле. <...> В чувстве театральности ... надо видеть зачатки всякого искусства. <...> Чувству театральности ... обязан своим возникновением и театр как постоянное учреждение. <...> Театральность столь органически связана с существом человека, что, даже освобождаясь от некоего рода тяготы ее организацией арен, театров, карнавалов и прочих учреждений, где бы это чувство, получив высшее напряжение, разряжалось талантами профессиональных “разрядителей”-актеров, человек неизменно продолжает платить дань театральности и в самой жизни, далекой от официального театра» (Евреинов, 2002, 46). Залогом устойчивости этого инстинкта преобразования является имманентно присущее человеку тяготение к идеалу, который обретает то или иное содержание

в зависимости от системы ценностных приоритетов, господствующих на том или ином этапе развития культуры.

В этом смысле, важно иметь в виду, что основу любого акта преобразования (перевоплощения) составляет игровая инициатива субъекта, направленная на создание жизненной модели в ее инобытийном выражении. Для этой модели, являющейся результатом свободной и бескорыстной творческой деятельности, характерны высокая степень условности, пространственно-временная локальность, функциональная самодостаточность и внутренняя системность. Ее «инобытийность» определяется стремлением субъекта уйти от хаоса повседневности и, как правило, становится способом его движения к гармонической идеальности. При этом перевоплощению подвергается не только окружающая субъекта действительность, но и сам трансформирующий субъект. «Инобытие и тайна игры, – отмечает Й. Хейзинга, – весьма наглядно выражаются в переодевании. Здесь достигает законченности “необычность” игры. Переодеваясь или надевая маску, человек “играет” другое существо. Он и есть это “другое существо”!» (Хейзинга, 1992, 24).

Тяга к переодеваниям, масочным перевоплощениям и ролевым амплуа оказалась вполне адекватна культуре века Просвещения – века классической утопии. По словам И. И. Свириды, «наполненное духом беспокойства, это столетие не довольствовалось тем, что суть, и стремилось к перевоплощению. <...> Стремление к моральному совершенствованию, распространению света (рационалистического или мистического), погоня за новизной, модой, которая по мере расширения и ускорения процесса коммуникации и информации все более определяла стиль жизни и менталитет, неумный критический дух эпохи Просвещения свидетельствовали о ее одержимости идеями “пре-ображения”, преобразования окружающего мира. Для воплощения этой идеи театральность оказалась чрезвычайно полезной» (Свирида, 2000, 7).

В результате театр не просто становится наиболее популярным видом искусства, но и выступает поливариантной моделью ролевых амплуа в сфере бытового поведения XVIII века. Ю. М. Лотман справедливо указывал на то, что театрализация повседневной жизни позволяла человеку этого времени ощущать себя полноценным участником жизненного процесса, проживая и проигрывая роль того исторического лица, судьба которого привлекала его своей неординарностью и событийностью. Более того, «данное лицо становилось идеализированным двойником реально-го человека, замещая, в определенном смысле, тезоименитого святого: ориентация на него становилась программой поведения, а наименования

типа “Российский Пиндар”, “Северный Вольтер”, “Наш Лафонтен”, “Новый Стерн” или “Минерва”, “Астрея”, “Российский Цезарь”, “Фабий наших дней” делались как бы добавочным именем собственным» (Лотман, 1992, 258–259).

Всеобщая стихия театральности оказывает существенное влияние и на сферу искусства, причем развитие этого процесса происходит весьма ускоренными темпами. «Подражание образцам» как один из центральных эстетических постулатов классицизма постепенно начинает вымещаться стремлением авторского соперничества с этими образцами. Теперь уже сами номинативы «Российский Пиндар», «Северный Вольтер», «Русский Гомер» и т. п., еще совсем недавно указывающие на «вторичное» положение ролевых амплуа, которые общественное сознание связывало с конкретными писательскими персоналиями (М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков, М. М. Херасков и др.) по отношению к «образцовым» авторам, оказываются в положении базовых, моделирующих инстанций. С одной стороны, предполагалось, что их литературному авторитету соответствует тот уровень художественного мастерства, достижение которого было доступно максимум двум гениальным избранныкам (например: Российский Пиндар – это Ломоносов, достигший поэтического совершенства Пиндара). С другой стороны, сам факт появления новой авторитетной инстанции невольно провоцировал игровую ситуацию, вынуждая других стихотворцев доказывать свою творческую состоятельность не иначе как в форме состязания с «великим» предшественником, и если не превзойти, то хотя бы сравняться с ним в силе поэтической искушенности. Подобная состязательность свидетельствовала о росте индивидуально-авторского самосознания и способствовала развитию *артистизма*, который уже с середины XVIII века, говоря словами современного исследователя, «становится мерцающим атрибутом искусства» (Бернштейн, 2008, 18).

Первым и наиболее показательным примером артистического соперничества в русской литературе является широко известный спор Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова, манифестированный изданием книжки «Три оды парафрастические псалма 143, сочиненныя чрез трех стихотворцев, из которых каждой одну сложил особливо...» (СПб., 1744), где не только пересеклись полемические воззрения на проблему семантики стихотворного метра, но и по сути решался вопрос о персональной поэтической искушенности его участников. Позже артистические поединки аналогичного характера возникали в русской поэтической практике довольно часто, в разных формах (жанровый

эксперимент, пародия, сатирическая инвектива, поэтический шарж и др.) и по разным поводам (например, противостояние А. П. Сумарокова и Ф. А. Эмина, А. П. Сумарокова и В. И. Лукина, И. П. Елагина и М. М. Щербатова, Я. Б. Княжнина и И. А. Крылова и др.), но их игровая природа, основанная на стремлении к творческому первенству и утверждении приоритетности индивидуально-авторских инициатив, оставалась неизменной. И это понятно, ведь, как справедливо замечает Б. М. Бернштейн, «артистизм и игровое начало если не синонимичны, то чрезвычайно близки друг другу и по большей части взаимозаменяемы» (Бернштейн, 2008, 28).

Именно в такой ситуации оказался Державин, когда в 1770-е годы вступал на литературное поприще. Как уже отмечалось, молодой поэт начинал свою творческую деятельность как последователь М. В. Ломоносова, но, скоро осознав, что второго «русского Пиндара» на Парнасе быть не может и сам ломоносовский путь «велелепия и пышности» изначально обрекает его на вторичность и подражательность, «избрал совсем особый путь» (VI, 443). Для осуществления своего замысла Державин вырабатывает оригинальную творческую стратегию, основанную, в частности, на синтезе серьезного одического содержания и комической формы его воплощения («забавный русский слог»). Так в державинской поэзии появляется авторская маска Мурзы.

МУРЗА – это образно-игровая форма бытования лирического субъекта в ряде одических текстов Державина, посвященных Екатерине II, и в этом смысле Мурза является не только «певцом», но и неразлучным спутником Фелицы. Собственно говоря, эта поэтическая маска и была актуализирована с целью сокращения одической дистанции между автором и адресатом для эффективной постановки широкого спектра просветительских проблем, волновавших Державина в 1780 – начале 1790-х годов (сущность монархического правления, ответственность власти перед народом, роль закона в жизни общества, этические и духовные приоритеты человека и др.).

Ранее было сказано, что непосредственным предшественником Мурзы в поэтической практике Державина был «потомок Аттилы, житель реки Ра», т. е. тот мистифицированный образ, от имени которого в 1773 году была напечатана ода «На бракосочетание великого князя Павла Петровича с Натальею Алексеевной». Как и позднее в случае с Мурзой, Державин использует здесь биографически-мотивированную ориентальную маску

для декларации своей идеологической программы, составляющей основу его государственной мифологии²³.

Однако именно Мурзе довелось обрести тот исключительно внятный поэтический голос, который был услышан не только венценосным адресатом, но и широкой читающей публикой. Это стало возможным благодаря привлекательности данной поэтической маски, ее узнаваемости и социально-бытовой достоверности. Впервые в русской поэзии одический субъект оказался не отвлечен от конкретной личности, а вполне определенно персонифицирован и индивидуально-психологически маркирован. В отличие от традиционной фигуры всевидящего и всеслышающего глашатая истины, избранника небес, причастного высшим тайнам бытия, он явлен в образе «слабого смертного», на которого к тому же «весь свет похож». Кроме того, автор всячески старается акцентировать биографическую основу данного образа, однако эта биографичность имеет собирательный характер, позволяющий каждому читателю увидеть в Мурзе, как в зеркале, самого себя, со своими бытовыми привычками, увлечениями и пристрастиями²⁴:

А я, проспавши до полудня,
Курю табак и кофе пью...

(I, 135)

Или, о всех делах заботу
Оставя, езжу на охоту
И забавляюсь лаем псов...

(I, 138)

Иль, сидя дома, я прокажу,
Играя в дураки с женой;
То с ней на голубятню лажу,
То в жмурки резвимся порой...

(I, 139)

²³ Комментируя мифологический подтекст этого номинатива, А. А. Левицкий отмечает: «С Аттилой связана не только тема Востока, но и факт его захоронения в реке. <...> Житель реки Ра – это не просто житель какой-то придуманной реки “Ра”, а именно реки Ра, реки египетского фараона, первым создавшего культ поклонения солнцу, который, как и Аттила после смерти, связан с рекой в народной мифологии, но теперь уже текущей не по земле, а в небе, с востока на запад, кормчим в которой – солнце – сам Ра» (Левицкий, 1996, 51).

²⁴ Как известно, этот замысел Державина осуществился в полной мере, что привело, в частности, к размовке с кн. А. А. Вяземским, который усмотрел в оде «Фелица» сатирическую инвективу, направленную против него лично. Об этом Державин сообщает в письме от 25 ноября 1783 года к Е. Р. Дашковой: «Осмеливаюсь ваше сиятельство поставить себя свидетельницею, что ни язык мой, ни перо мое не были никогда производителями никакой сатиры, тем паче с намерением кого-нибудь тронуть, кроме что обыкновенныя людския слабости в оде Фелице оборотил я собственно на меня самого» (V, 377).

Несмотря на то, что Мурза явлен в иноконфессиональном ореоле, т. е. как «этнически другой» (см.: Зырянов, 2011, 193–201), он основательно вписан в русский национальный контекст и наделен чертами национального характера (идеализм, созерцательность, открытость, радушие и т. п.). Как отмечает А. С. Курилов, «в “Оде к Фелице” поэзия русской жизни становится основным предметом изображения, представлена масштабно, парадно, вдохновенно» (Курилов, 2007, 9). Именно «иноверец» Мурза оказывается исключительно восприимчив к красоте и изобилию русского бытия, которое открывается ему во множестве взаимосвязанных явлений, исполненное красок, звуков, запахов, в особом эстетизированном ракурсе, создающем ощущение жизни как беспрерывного праздника:

Или в пиру я пребогатом,
Где праздник для меня дают,
Где блещет стол серебром и златом,
Где тысячи различных блюд, –
Там славный окорок вестфальской,
Там звенья рыбы астраханской,
Там плов и пироги стоят...

(I, 136)

Между тем было бы ошибочно видеть в Мурзе лишь эпикурейца, предающегося жизненным наслаждениям и оттеняющего подлинные добродетели «богоподобной Фелицы». Ясно осознавая свое несовершенство, он испытывает внутреннюю потребность в его преодолении, а потому обращается к своему обладающему высшим знанием адресату за советом «как пышно и правдиво жить» (I, 132). Чем более явственной становится для него нравственная безупречность Фелицы, тем больше вопросов, касающихся базовых этических ценностей, возникает в его сознании:

Где отличен от честных плут?
Где старость по миру не бродит?
Заслуга хлеб себе находит?
Где месть не гонит никого?
Где совесть с правдой обитают?
Где добродетели сияют?

(I, 148)

Эти вопросы свидетельствуют о наличии у самого вопрошающего этического самосознания и готовности к нравственному развитию.

Важно иметь в виду и то, что чувство восхищения, которое испытывает Мурза, обнаруживая «души богатства» Фелицы, бескорыстно по

своей сути («Хвалы мои тебе приметя, / Не мни, чтоб шапки иль бешметя / За них я от тебя желал» I, 148). Оно есть результат эстетического, а не прагматического отношения к жизни его носителя. В равной степени ему доступно наслаждение от созерцания красоты душевной и красоты природной. Его поэтическая натура улавливает нерасторжимую связь внешних и внутренних проявлений жизненного совершенства, и поэтому при соприкосновении с одной из этих граней в его сознании неизменно возникают ассоциации с другой. Вот почему в оде «Благодарность Фелице», само название которой ориентирует читателя на панегирическое содержание, из шести строф общего объема – четыре представляют развернутые и красочные пейзажные зарисовки, и лишь две (и то с большой долей условности!) могут быть квалифицированы как собственно панегирические.

Эстетическое воодушевление Мурзы последовательно усиливается от текста к тексту («Фелица» – «Благодарность Фелице» – «Видение мурзы» – «Изображение Фелицы»), а вместе с ним крепнет его осознание себя как поэта, призванного «в шутках правду возвестить» и передать образ воплощенного совершенства «будущим векам» (I, 168). Так, впервые в поэзии Державина возникает мотив поэтического бессмертия, который постепенно станет магистральным.

Следует заметить, что поэтической маске Мурзы суждено было тесно соединиться с личностью автора. Судя по всему, самому Державину весьма импонировала его интересная творческая находка, которая позволила ему быть свободным от влияния поэтической традиции и встать на «особый» индивидуально-авторский путь. Признав на словах свое «поражение» от «российского Пиндара» в области торжественной оды, на практике он не перестал состязаться со своим авторитетным предшественником и создал оригинальные поэтические образцы, равновеликие ломоносовским по силе своего художественного мастерства.

Сам он в быту с удовольствием играл эту роль, самозабвенно вживаясь в полюбившийся образ²⁵. Масочный номинатив «Мурза» нередко

²⁵ Так, сообщая в письме Е. Р. Дашковой о реакции Екатерины II на публикацию оды «Фелица», Державин пишет: «Вчера после полудня часу в девятом, в доме князя Александра Алексеевича [Вяземского. – Д. Л.], получил я в пакете, подписанном на мое имя из Оренбурга, золотую табакерку, осыпанную брильянтами, и 500 червонных, всего думаю тысячи на три рублей. Прикащик мой тамошней деревни моей никогда не бывал столь щедр. Я догадываюсь, что конечно из того края премудрая Фелица по соседству своему мурзе послала сей драгоценный дар, но мне попался ошибкою» (V, 368).

фигурирует в шуточных стихотворных посланиях, написанных членами дружеского «львовского» кружка (например, в «Ответе Рафаэла певцу Фелицы» В. В. Капниста); в переписке²⁶. Эта игра была подхвачена и младшими литературными современниками Державина, для которых имя Мурзы стало символом художественной искусственности, высокого вдохновения и поэтического гения. Так, например, в шуточном послании «К Мурзе» (1975) Н. С. Смирнов «по просьбе киргизца» вступает в ироничный диалог с автором «Фелицы», тем самым развивая державинские принципы поэтики театральности. А в стихотворении П. П. Сумарокова «Послание. К Киргиз-Кайсацкому Царю Всемилу, Внуку Премудрия, Великия и Единственныя Фелицы...» (1801), откровенно демонстрирующем авторскую приверженность державинской поэтической традиции, есть обращение, которое свидетельствует о том, что театральная инициатива Державина прочно вошла в культурное сознание рубежа веков и актуализировала новый семиотический код:

Но ты теперь приди, Мурза, Поэт бессмертный,
Приди и кисть из рук исторгни у меня!

(Сумароков, 1832, 104)

ПРОРОК. Размышляя о природе поэтического творчества и обобщая собственный опыт художественной практики в трактате «Рассуждение о лирической поэзии, или Об оде», написанном в последние годы жизни, Г. Р. Державин восклицает: «Вдохновение, вдохновение <...>, а не что иное, наполняет душу лирика огнем небесным. Он напрягает все ее силы, окрыляет, возносит и исторгает, так сказать, ее бытие из пелен плоти или из всех земных пределов, дабы лучше выразить и изъяснить иступленное ее положение. От вдохновения происходят бурные порывы, пламенные восторги, высокие Божественные мысли, выпренные парения, многосодержащие изречения, таинственные предвещения, живые лицеподобия <...>. От него, или приличнее здесь сказать, от Духа Божия, под струнами венценосного иудейского лирика и царя скакали холмы, двигалась земля, преклонялось небо пред лицом Вседержителя; солнце престолом, а луна подножием ног Его становились. От него, смею сказать, но лишь по подражанию токмо святым пророкам, Орфей водил леса и реки за собою; Гомер <...> колебал вселенную» (VII, 576–577).

²⁶ В письме от 12 ноября 1790 года Н. М. Карамзин обращается к Державину с просьбой напечатать в «Московском журнале» оду «Видение Мурзы» и поясняет: «Хотя и не много, однакож есть у нас люди со вкусом; люди, знающие, что такое Поэзия, знающие, что Мурза есть истинный Поэт» (V, 775).

Здесь важно то, что сама природа поэтического вдохновения воспринимается Державиным как результат Высшего наития, наделяющего художника особыми творческими возможностями и выдвигающего его в особый ряд «Божественных избранных». Подобные представления, восходящие к платоновской концепции боговдохновенного искусства²⁷ и предвосхитившие основополагающие константы русской романтической эстетики²⁸, выражают идею поэзии как профетического акта, санкционированного Создателем.

В условиях секуляризованной культуры Нового времени поэзия стремилась разделить с Церковью право на Боговдохновенное просветительное слово, а сам поэт сознательно начинал претендовать на роль носителя истины, наделенного ею Свыше и уполномоченного на высокую просветительную миссию. Подобное ощущение небесной харизматичности в той или иной мере было присуще всем русским поэтам XVIII столетия, а мысль о сакральной предопределенности поэтического творчества нередко ими декларировалось.

Так, идея преемственной связи поэзии с текстами Священного писания, а – соответственно – и современных поэтов с библейскими пророками звучит, например, в трактате В. К. Тредиаковского «Рассуждение об оде вообще» (1734): «Псалмы <...>, хотя на Российский наш и не Стихами они переведены, но на Еврейском все сочинены Стихами» (Тредиаковский, 1849, I, 280). Рассматривая содержание и характер поэтической формы псалмов, Тредиаковский высказывает предположение о том, что «Божий язык», свойственный псалмодическим текстам, своим «богатством украшения» и «великолепием изображений» (Там же, 281) представляет собой своего рода прототип языка поэзии.

Склонный к рациональным построениям М. В. Ломоносов, рассуждая о качествах, которыми должен обладать истинный стихотворец, наряду со знанием «правил стихотворческой науки» и «глубокой эрудицией» выделяет обязательное наличие «высокого духа и огня»: «Сколь труд-

²⁷ Так, в диалоге «Ион», Платон утверждает: «... ради того бог и отнимает у них [поэтов. – Д. Л.] рассудок и делает их своими слугами, божественными вещателями и пророками, чтобы мы, слушая их, знали, что не они, лишенные рассудка, говорят столь драгоценные слова, а говорит сам бог и через них подает нам свой голос» (Платон, 1999, 377).

²⁸ Ср., напр.: «Гений при всей правильности и точности творит как будто бессознательно, следуя внутреннему непреодолимому влечению, какому-то высшему, божественному инстинкту, и только одному свободному, произвольному одушевлению обязаны своим существованием прекраснейшие его произведения, кои возникают из глубины духа» (Надеждин, 1974, II, 507).

на наука стихотворческая и сколь велико знание во всем тому человеку иметь надлежит, который стихотворцем быть хочет, а при том дарование от Бога особенное к изобретению новых мыслей и быстроту разума природную, то самое, что стихотворцы называют *огонь стихотворческий*» (Ломоносов, 1950, 519).

Ярким свидетельством религиозных приоритетов русской поэзии XVIII века является чрезвычайно обширный и многоименный пласт стихотворного переложения псалмов. К этому жанру обращались все сколько-нибудь значимые поэты данного периода, а В. К. Тредиаковскому и А. П. Сумарокову удалось осуществить полный перевод Псалтыри на язык поэтической образности. В. М. Живов, комментируя этот феномен, отмечает: «Полные переложения Псалтыри Сумарокова и Тредиаковского – именно в силу своей полноты – имеют, видимо, не только литературные, но и религиозные цели – дать читателю перевод Псалтыри, понятно и “правильно” передающий смысл подлинника» (Живов, 2000б, 723). Широкой популярности стихотворного переложения псалмов способствовало и то, что сочинения данного жанра органично сочетали в себе силу проповеднического пафоса, самодовлеющую бескомпромиссность христианской экзегетики с благородной страстностью одического стиля и изысканной утонченностью поэтического слога. Как утверждает Л. Ф. Луцевич, «высокая востребованность Псалтыри в век Просвещения, секуляризации, рационализма есть свидетельство реально, объективно существующего единства *sacrum/profanum* в общественном и поэтическом сознании эпохи. Библейские псалмы воспринимались авторами в сложной совокупности – как канонические тексты, как источник поэтического вдохновения, как образец для подражания» (Луцевич, 2002, 26–27).

Все это дает представление о той культурной ситуации, в условиях которой осуществлялось формирование литературных взглядов Державина и которая предопределила возникновение еще одной его авторской маски – пророка. Идея пророческого призвания и высокой миссии поэта не просто была воспринята Державиным, но постепенно стала его литературным кредо и определяющим принципом творческой деятельности. Важно отметить и то, что само понятие «поэтическое вдохновение», в котором большинство его авторитетных предшественников (Ф. Прокопович, М. В. Ломоносов, В. К. Тредиаковский, А. П. Сумароков и др.) видело лишь некую устойчивую риторическую фигуру, идущую еще от Горация и Цицерона и понимаемую по большей части условно-метафорически, было усвоено Державиным безусловно и буквально.

Особую роль в формировании данного авторского амплуа сыграло обращение Державина к жанру стихотворного переложения псалмов. В общей сложности 29 державинских стихотворений возникли в период с 1780 по 1813 год как результат творческого освоения Псалтыри. И дело здесь, конечно, не в количественных показателях, а в той силе духовного авторитета, которая была внушена русскому лирику личностью ветхозаветного пророка – царя Давида: «У всякого гения есть печать своего дара, которым он от других отличается. <...> Всякой в поэзии знаток по могуществу, перелагающему горы в сердца людские, познает вперенного святым духом Давида» (Державин, 1989, 304).

Державину оказалась близка мысль В. К. Тредиаковского о том, что именно псалмы и «боговдохновенные песни Пророков» являются наиболее ранней эманацией лирической поэзии, а сами пророки по праву должны считаться первыми поэтами. Однако непреходящую значимость псалмов он видит не столько в совершенстве художественной формы, сколько в мощи их нравственно-преобразующего потенциала: «Псалтырь наполнена благочестием. Самый первый псалм не что иное, как нравоучение. Пророк вдохновенный (vates), или древний лирик был одно и то же. Он был герольд Неба, орган истины. Величие, блеск и слава сего мира проходят; но правда, гремящая во псалмопениях, славословие Всевышнему пребывает и будет вовеки» (VII, 569).

В отличие от большинства предшественников, стремившихся дать «правильное» понимание Псалтыри, популяризировать канонический текст и в то же время повысить общественный статус поэтического слова как такового, Державин воспринимает и перелагает псаломный текст лично, субъектно-ценностно, вживается в его содержательную суть. На это, в частности, указывал Ю. В. Стенник: «Метод Сумарокова дополняется у Державина введением в практику переложения псалмов принципа самовыражения. Осмысление нравственной истины, зафиксированной в тексте Библии, коррелируется у него не с абстрактной нормой внеличной морали, как это было у Сумарокова, а с личностью самого Державина, конкретной личностью со своими пристрастиями и вкусом, со своим взглядом на жизнь» (Стенник, 1995, 172).

На практике это приводит к тому, что, с одной стороны, поэт стремится максимально адекватно передать дух первоисточника, сохранить его сакрально-аксиологические акценты; заботится о стиливой и функционально-прагматической идентичности переложения и оригинала. С другой стороны, державинское переложение, как правило, становится самостоятельным поэтическим произведением: получает новое заглавие

(«Властителям и судиям» 1780, «Истинное счастье» 1789, «Песнь брачная чете порфирородной» 1793, «Благодарность» 1807, «Упование на защиту Божию» 1811 и др.), оригинальное художественное обличие и нередко сопровождается подробным авторским комментарием, содержательно связывающим текст с ситуативными и автобиографическими реалиями.

Наглядным примером может служить стихотворение «Помощь Божия» (1793), представляющее собой переложение 120-го псалма. Здесь Державин довольно точно излагает содержание первоисточника, сохранив его композиционную логику и фабульный строй, однако само событие Божественного покровительства экстраполирует на собственную житейскую ситуацию, которую предметно комментирует в «Объяснениях»: «Быв статс-секретарем при императрице, на автора наведено было сумнение по делам, особливо Якобия²⁹; но обнаружена была его невинность» (III, 597). Однако личностно-авторское начало и «принцип самовыражения» не ограничиваются сугубо внешним комментарием (к тому же составленным гораздо позже первой публикации стихотворения), а зримо обнаруживаются и в чертах поэтики текста. В частности, Державин выбирает довольно редкую для жанра стихотворного переложения псалма строфическую форму секстины с оригинальной схемой рифмовки (aabccb), что само по себе придает стихотворению особую ритмико-интонационную выразительность. Кроме того, на фоне лапидарного и прозаичного стиля псалма державинский текст предстает именно как его поэтическая интерпретация, отмеченная ассоциативно-образным видением автора. Ср.:

Псалом 120

Возведоухъ очи мои въ горы,
Шнодѣже придетъ помощь моя.
Помощь моя ѿ гдѣа, сотворишаго
небо и землю.

«Помощь Божия» (I, 551)

Возвел я мысленные взоры
В небесны, лучезарны горы, –
И помощь мне оттолъ пришла.
Я помощь сильную приемлю,
От Сотворившего всю землю
И в небе звезды без числа.

И, наконец, наиболее явно личностная ангажированность державинского переложения проявляется на субъектно-речевом уровне текста. Так, основным предметом изображения в псалме 120 является идея по-

²⁹ Обстоятельства, связанные с разбирательством по делу иркутского генерал-губернатора И. В. Якоби, в котором Державин принимал активное участие, подробно изложены им в «Записках» (VI, 633–643).

кровительствовавшего величия Бога, всеильного Хранителя и Помощника, поэтому, обращаясь с развернутой констатацией Божественного попечительства к некому универсальному слушателю, автор, как правило, употребляет деперсонифицированную форму второго лица: «ГДЬ ПОКРОВЪ ТВОЙТЪ, АГДЬ СОХРАНИТЬ ТАТЪ, АГДЬ СОХРАНИТЬ ВХОЖДЕНИЕ ТВОЕ» и т. п. Не подменяя идею Господней милости, Державин смещает эмоциональный акцент в сферу персонального переживания, а его лирический субъект выражает уверенность в личной, непосредственной ей сопричастности: «Хранит меня и не воздремлет», «Господь – мой покровитель», «Везде со мною пребывает» [курсив мой. – Д. Л.] (I, 552–553) и др. В результате возникает ситуация сознательного отождествления лирического субъекта стихотворения с фигурой псалмопевца, пророка.

Часто в псалмах Державин находил точные и ясные ответы на сложные мировоззренческие вопросы. Будучи квинтэссенцией Библейской мудрости, они давали поэту силы переживать драматические жизненные ситуации, являлись источником нравственной опоры. Под их влиянием в сознании Державина сформировалась определенная поведенческая модель – праведника, бесстрашного и бескомпромиссного поборника истины, – которая во многом определила его позицию на поприще государственной деятельности и в быту³⁰. Наряду с этим и в поэтическом творчестве Державина постепенно складывалось и утверждалось особое ролевое амплуа, кардинально обусловленное особенностями его религиозного опыта.

В целом, постижение Божественной сущности может осуществляться различными способами (рациональным, мистическим, эмпирическим, интуитивным и пр.), каждый из которых определяется представлением о степени близости постигающего к Абсолютному объекту и – соответственно – степени достоверности его знания. В этом смысле интересно суждение А. Меня, считавшего, что, в отличие от философов, которые «представляли себе Божество *умопостигаемым*», пророки «отрицали возможность постигнуть Бога разумом или достигнуть Его путем экстатического восхождения». Они «знали, что их провозвестие исходит от *самого* Бога, <...> что сама высшая Реальность открылась им так близко, как никому до них. И открылось им не безликое Начало и не холодный мировой Закон, а *Бог Живой*, встречу с Которым они пережили как встре-

³⁰ В письме к В. В. Капнисту от 12 июня 1789 года, поясняя свою нравственную позицию в ситуации преследований со стороны Тамбовского генерал-губернатора И. В. Гудовича, Державин отмечает: «Но что бы я не претерпел, а никогда не отступлю от стези истины» (V, 760).

чу с Личностью. Пророки стали его вестниками, <...> потому что Он Сам вложил в них свое Слово» (Мень, 1991, 13–15).

Характерно то, что в сознании Державина особым образом встретились и органично синтезировались два пути богопознания: рационально-философский и духовно-провидческий. Будучи человеком века Просвещения и имея, по определению В. А. Западова, «трезвый взгляд на вещи» (Западов, 1989, 72), Державин до конца своих дней сохранил потребность искать обоснованные доводы в решении любых, тем более сложных мировоззренческих проблем, о чем свидетельствует его устойчивый и многолетний интерес к европейской философской мысли. Вместе с тем с детства, по собственному признанию поэта (VI, 438), он прочно усвоил систему традиционных религиозных ценностей, которая впоследствии во многом и предопределила круг его эстетических и гносеологических приоритетов, существенно скорректированных общей логикой развития отечественной культуры рубежа XVIII–XIX веков. В частности, Державину оказалась вполне близка та концепция художественного творчества, согласно которой «в процессе создания произведения художник отыскивает следы Бога в мире и творческим актом причащается высшей реальности» (Бычков, 2004, 79). Эта концепция искусства, основанная на идее Божественного как источника творческого вдохновения, легла в основу русской романтической эстетики, которую Державин не только предвосхитил в своем теоретическом трактате «Рассуждение о лирической поэзии или об оде», но и еще ранее воплотил в своем творчестве, ориентируясь на модель пророческого откровения.

Как известно, характерным признаком ветхозаветного пророчества является полижанровость, что, как правило, объясняется его функциональной сущностью: «Пророчество, в сущности, представляет собой точнейший стенографический *отчет*. Это не проповедь самого пророка, а проповедь Пославшего, записанная пророком с Его слов» (Демченков, 2006, 28). Причем на фоне широкого спектра разнородных жанровых элементов (таких как песня, плач, притча, молитва и др.), определяющих структуру пророчества, статус жанровой доминанты принадлежит проповеди и видению.

В этой связи важно отметить, что проповеднический пафос, имманентно присущий русской литературе в целом, в творчестве Державина приобретает характер одного из магистральных факторов. Уже в ранних поэтических опытах его лирический субъект ясно осознает себя подлинным поэтом, обладающим знанием сокровенных тайн бытия, уполномоченным транслировать Высшую истину («Я мню, – перо творит веленья!»

III, 290) и принципиально оговаривает свою проповедническую миссию, как, например, в «Оде на великость» (1774):

Народы! Вас к себе собираю,
Великость вам внушить желаю,
И вы, цари! оставьте трон.

(III, 290)

И в более поздних поэтических текстах («На тщету земной славы», 1795; «Бессмертие души», 1797; «Издателю моих песней», 1808 и др.) поэт неизменно акцентирует внимание читателя на Божественном источнике своих вдохновенных высказываний, например: «Что свыше дух святой вещает, / Моя то лира здесь звучит» (I, 722). Из общего контекста этих сочинений явствует, что «небесную истину» поэт получает в результате непосредственного контакта со Всевышним, предстающим в виде различных его манифестаций. Чаще всего этот контакт осуществляется визуальным путем. Именно благодаря особой харизме, которой, подобно пророку, вдохновенный поэт наделяется Свыше, и приобретает некое сакральное зрение, позволяющее ему видеть не поверхностную, внешнюю, а ментальную суть вещей: «Я зрю, нельзя что смертному зреть!» (III, 261), «Отверзты вижу небеса...» (III, 178) и др.

Следует вспомнить, что видение как речевой (в том числе и литературный) жанр и художественный прием имел широкое распространение как в европейской, так и отечественной культуре, особенно в эпоху средневековья. Он был хорошо известен и русской литературе XVIII столетия (М. В. Ломоносов, А. П. Сумароков, А. Н. Радищев и др.). В частности, закрепившийся в европейской одической традиции (П. Ронсар, Ф. Малерб, Ж.-Б. Руссо, И. Х. Гюнтер и др.) прием метафизического видения, благодаря которому дух восторженного поэта как бы покидает земные пределы, обретает способность свободно перемещаться во времени и пространстве и с горней высоты созерцать явления сверхчувственной реальности, прочно вошел в риторический арсенал русской торжественной оды. Например, в известной оде Ломоносова читаем:

Не Пинд ли под ногами зрю? <...>
Умой росой Кастальской очи,
Чрез степь и горы взор прости
И дух свой к тем странам вperi,
Где всходит день по темной ночи.

(Ломоносов, 1959, VIII, 18)

Нередко этот прием встречается и в жанре героической поэмы. Так, анализируя художественную функцию видений как композиционного элемента в поэмах М. М. Хераскова, Т. Е. Абрамзон приходит к выводу: «В мифе о прошлом России, основой которого является религиозно-мистическое мировоззрение Хераскова, история осмысливается как цепь событий, в которых явлена Божья Воля, недоступная человеческому пониманию. Видения героев “Россияды” – это опыты мифопоэтического истолкования проявлений этой воли в истории России, утверждение существования тайного знания, открывающегося лишь избранным» (Абрамзон, 2007, 213).

Возвращаясь к разговору о державинских видениях, необходимо указать на ряд существенных отличий, касающихся их содержательной и функциональной природы. Учитывая известную степень их поэтической условности и мотивированности жанровой традицией, невозможно не обратить внимания на исключительную масштабность и детализированность державинских видений. Во-первых, Державин создает ряд образцов достаточно редкого в русской поэтической практике Нового времени типа видения в его, так сказать, полнотекстовом формате: «Видение Мурзы» (1783), «Призывание и явление Пленеры» (1794), «Явление Аполлона и Дафны на Невском берегу» (1801), «Беседа с Гением» (1801) и др. Для стихотворений этого ряда характерна сознательная авторская установка на абсолютную достоверность стихотворного сообщения. Важная роль в этом отводится пространственной позиции лирического субъекта, которую можно определить как позицию «непосредственного свидетельства». На это, в частности, обратил внимание В. Н. Топоров, который охарактеризовал стихотворение «Явление Аполлона и Дафны на Невском берегу» как «свидетельство поэта о действительном явлении Аполлона и Дафны – реальном (прогулка Александра Павловича и Елизаветы по берегу Невы), символическом (отсылка к Аполлону и Дафне и/или наоборот, воплощение их в Александре и его жене) и метафизическом (явление духа новой жизни, весны, приносящей освобождение). Был ли Державин в том же месте неевского берега и в то же время, где и когда совершала прогулку царская чета, строго говоря, остается неизвестным. Но нельзя не считаться с позицией поэта: он настаивает на своем свидетельстве. <...> Это *Вижу* переносит и читателя (не говоря уж о самом поэте) в ситуацию *hic et nunc*, своего рода «репортажа» с места явления и одновременно с ним» (Топоров, 2003, 202).

Важно и то, что даже в тех стихотворениях, где видение выступает в форме особого композиционного элемента (а таких текстов около

тридцати), поэт-визионер, как правило, сосредоточен не только на общих очертаниях обозреваемого предмета, но и стремится дать его подробную описательную характеристику, живописно и образно ее детализирует, что само по себе стимулирует читательское ощущение достоверности происходящего (например, «На взятие Варшавы», 1794):

И се – в небесном вертограде
На зланных вижу я холмах,
Благоуханных рощ в прохладе,
В прозрачных радужных шатрах
Пред сонмами блаженных Россов, <...>
Наш звучный Пиндар, Ломоносов
Сидит <...>.
Злат мед блестит в устах пунцовых,
Зари играют на щеках;
На мягких зыблущих, перловых
Они возлегши облаках...

(I, 643)

Но визуальные образы не исчерпывают содержание видений; как правило, они подкрепляются акустической формой контакта с Высшими силами, подчеркивающей наличие у лирического субъекта и сверхчувственного слуха. Так, например, в оде «Успокоенное неверие» (1779):

Но что? Зрю молнии кругом!
В свирепой буре слышу гром!
Перун перуны прерывает,
Звучней всех громов глас взывает:
«Бог благ, отец Он твари всей...»

(I, 72)

Здесь «Божественный сей крепкий глас» и есть та непосредственная форма Откровения, которая выполняет своего рода инициальную функцию, наделяя лирического субъекта полномочиями пророка. В том же 1779 году была опубликована «Россияда» М. М. Хераскова, также содержащая прием видения. Но в отличие от данной поэмы, где видение выступает с целью утверждения идеи провиденциального детерминизма, который «полностью исключает личную волю исторической личности» (Абрамзон, 2007, 208), Державин наделяет свои поэтические видения принципиально иной аксиологической функцией. Здесь роль теофании оказывается непосредственно связана с напоминанием о подлинном смысле человеческого бытия – активной, действенной добродетели, за счет чего само видение ощутимо наполняется этическим содержанием.

Любопытно отметить, что, помимо условных, «поэтических» видений, Державину были знакомы и, так сказать, видения «безусловные», основанные на личном (!) визионерском опыте, о чем, в частности, поэт сообщает в своих «Объяснениях»³¹. Подобного рода события не могли, разумеется, не наложить отпечаток на самосознание поэта и не повлиять на характер его творческой идентичности. Этим можно объяснить и столь сильный эффект безыскусственности державинского пророческого дискурса, столь очевидный его личный тон, столь разнообразный его хронотоп.

«Созерцательный дух» державинского лирического субъекта пронизывает загробный мир («Урна»), присутствует при событиях Страшного суда («Монумент милосердию»), ему открыт доступ в райскую обитель («На кончину великой княжны Ольги Павловны»). Вместе с тем, визионерские возможности позволяют ему не только совершать экскурсии в прошлое, не только прозревать истинный смысл настоящего в ракурсе его обусловленности вечным, но и предвидеть будущее («Поэзии дальновидный гений / Грядущу мне предрек судьбу», II, 664–665). Уже начиная с конца 1770-х годов, Державин все чаще формулирует в своих стихотворениях некие пророческие предсказания, касающиеся судеб Отечества и ряда отдельных его персоналий, а с 1790-х годов (и в особенности в период с 1801 по 1814 год) с радостью констатирует факт их осуществленности: «Сбылись моих надежд пророчесственны сны» (III, 136), «сердцем вещим, справедливым / Тот днесь триумф запечатлел, / О коем предвещал я прежде» (III, 223) и др. Предметом особого воодушевления были, в частности, предсказанное в стихах прижизненное величие А. В. Суворова, его гениальные победы 1797 и 1799 годах и посмертная слава. Так, приветствуя полководца одой «На победы в Италии» (1799) и косвенно указывая на факт преодоления им павловской опалы, Державин восторженно восклицает:

Се ты, веков явленье чуда!
Сбылось пророчество, сбылось!
Луч, возсиявший из-под спуда,
Герой мой вновь свой лавр вознес!

(II, 275).

³¹ Комментируя историю создания оды «Бог», Державин между прочим сообщает: «...не dokonчив последнего куплета сей оды, что было уже ночью, заснул перед светом; видит во сне, что блещет свет в глазах его, проснулся, и в самом деле воображение было так разгорячено, что казалось ему, вокруг стен бегают свет, и с сим вместе полились потоки слез из глаз у него; он встал и в ту же минуту, при освещающей лампаде, написал последнюю сию строфу, окончив те, что в самом деле проливал он благодарные слезы за те понятия, которые ему *вперены* [курсив мой. – Д. Л.] были» (III, 594).

Характерно и то, что этот профетический ореол творческой личности Державина был отмечен уже при жизни поэта³², а после его смерти доведен до уровня поэтической мифологемы младшими современниками-стихотворцами (А. А. Дельвигом, В. К. Кюхельбекером, К. Ф. Рылеевым и др.). Кроме того, можно констатировать случаи хотя и косвенного, но вполне сознательного самоотождествления Державина с персонажами библейских пророков³³.

Иными словами, в жизни и творчестве Державин целенаправленно ориентировался на модель пророческого служения, а литературное поприще воспринимал как трибуну Высшей истины. Повышенный интерес поэта к текстам Священного писания, в особенности – к Псалтыри, оказал решающее влияние на стиль его бытового поведения и определил круг его этических ценностей, которые были экстраполированы им на сферу художественного творчества. Осознавая высокую меру ответственности и социальной значимости поэтического слова, на протяжении многих лет Державин целенаправленно придерживался ролевого амплуа поэта-пророка, что является безусловным свидетельством исключительной цельности его творческой личности. В этом представлении о нерасторжимом единстве жизненных и творческих принципов явственно ощущается преддверие романтической эстетики.

БАРД. В 1785 г. вышел русский перевод сочинения швейцарского историка Поля-Анри Малле (1730–1807) «Введение в историю датскую», которому суждено было сыграть важную роль в процессе формирования авторского сознания Державина. Это исследование, написанное живым, образным языком и содержащее большой объем иллюстративно-художественного материала, предлагало образованному читателю широкий спектр информации о быте, религиозных верованиях и культурных традициях древних скандинавских народов, чем вызвало живой интерес в литературных кругах. На рубеже XVIII–XIX веков этот интерес был обусловлен общим увлечением русской и европейской общественности

³² В частности, С. П. Жихарев в своих мемуарах неоднократно ссылается на, по его словам, «пророческие стихи вдохновенного Державина» (Жихарев, 1955, 92).

³³ Очень показателен в этом смысле эпизод, связанный с необоснованными подозрениями поэта в проповеди якобинских идей, якобы содержащихся стихотворении «Властителям и судиям», которое является переложением псалма 81. На вопрос: «Что ты, братец, пишешь за якобинские стихи?» – Державин ответил буквально следующее: «Царь Давид <...> не был якобинец, следовательно песни его не могут быть никому противными» (VI, 695).

традиционной народной культурой и связан с интенсивными поисками национальной идентичности. Зримым выражением этого интереса в России стали многочисленные издания, представляющие собой литературные обработки и компиляции традиционных сюжетов славянского и русского фольклора, в числе которых сборник «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях» (1780–1783) В. А. Левшина, «Словарь русских суеверий» (1782) М. Д. Чулкова, «богатырские» поэмы «Илья Муромец» (1794) Н. М. Карамзина, «Добрыня» (1796) Н. А. Львова и «Бова» (1799) А. Н. Радищева, сборник «Древние русские стихотворения» Кириши Данилова (1804), изданный Ф. П. Ключаревым, и многие другие.

Как известно, на волне этого интереса возникло и явление оссианизма, инспирированное гениальной литературной мистификацией английского филолога и поэта Джеймса Макферсона (1736–1796), автора цикла поэм по мотивам героического шотландского эпоса, написанных якобы от имени легендарного кельтского барда Оссиана, сына короля Фингала. Беспрецедентный успех сочинений Макферсона, по словам Ю. Д. Левина, объясняется тем, что «поэмы Оссиана обладали весьма существенной особенностью, привлекательной в глазах литераторов-предромантиков. В европейских литературах (в том числе и в русской) в противовес космополитическому классицизму возникает интерес к национальному прошлому, к поэтическому творчеству своего народа. “Поэмы Оссиана” Макферсона и создания “оссианидов” были вдохновлены этим предромантическим фольклоризмом и одновременно способствовали его развитию. Их национальный колорит, демонстративно народный характер внушали мысль, что каждый народ некогда имел героическую поэзию, не уступающую греческой» (Левин, 1980, 16). Благодаря этому имя Оссиана и само понятие «бард» уже к середине 1790-х годов становится в России знаковыми, что повлекло за собой целый поток русских переводов и переложений английских и французских источников (Макферсон, 1788; Макферсон, 1791а; Макферсон, 1791б; Макферсон, 1792а; Макферсон, 1792б; Макферсон, 1792в и др.).

Державин оказался в числе первых, кто откликнулся на общеевропейское движение оссианизма и активно вступил в диалог с этим литературным явлением. Его интерес к «северной мифологии» был подготовлен знакомством с сочинением П.-А. Малле «Введение в историю датскую», которое было в поле пристального внимания членов «львовского» кружка (см.: П, 723). Кроме того, в личной библиотеке поэта находились один из наиболее ранних переводов Оссиана «Поэмы древних бардов» (1788),

выполненный А. И. Дмитриевым (II, 272), и один из наиболее полных на конец XVIII века – перевод Е. И. Кострова «Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века» (1792). По всей видимости, оссианизм привлек внимание Державина свежей, еще не успевшей закоснеть в клишированных формах литературного бытования энергией патриотического воодушевления, идущего из глубин народного мироощущения, а потому по-настоящему страстного, порывистого, безыскусственного. Не оставили его равнодушными и мрачные картины дикой северной природы, которые невольно вызвали ассоциации с суровым российским ландшафтом и символизировали тот простой и строгий уклад жизни, в условиях которого закалялись волевые и целеустремленные натуры древних кельтов. И, конечно, его особый интерес вызвал сам образ сказителя – барда Оссиана, «очевидца» героических событий истории своего народа, кому выпала честь воспеть его воинские подвиги и восславить его непреходящее величие.

Следует заметить, что сама общественно-политическая ситуация в России конца 1780-х – 1790-х годов сформировала исключительно благоприятный контекст для вступления Державина в пространство поэтического оссианизма. В этот момент, как известно, Россия вела сразу несколько военных кампаний (с Турцией, Швецией, Польшей, Францией), связанных с укреплением ее авторитета на европейской политической арене. И Державин, подобно Оссиану, вдохновенно принялся за поэтическую летопись ее славных побед и увековечение ее героев.

Первый опыт державинского оссианизма связан с созданием оды «На взятие Измаила» (1790), посвященной победоносному штурму турецкой крепости русскими войсками под командованием генерал-аншефа А. В. Суворова. На фоне «общежительных» од 1780-х годов данное сочинение выделяется как классический образец «воинской» пиндарической оды, как своего рода возврат к ломоносовской традиции. Здесь все подчинено единой цели – прославлению ратного подвига русского воинства, и этой целью обусловлен и эмоционально-поэтический энтузиазм, и неизменно высокая стилевая маркировка текста, и риторическая нерасчлененность идеи и образа, и историко-мифологический фон, и т. п. Лирический субъект оды сознательно деперсонифицирован, ибо он выполняет здесь функцию беспристрастного и объективного летописца:

Услышь, услышь, о ты, вселенна,
Победу смертных выше сил;
Внимай, Европа удивленна,
Какой сей Россов подвиг был.

(I, 350)

Однако в этой установке на объективность и проявляется стремление Державина выступить в роли барда, который, как он определит позже, «мрачными картинами и мужеством... возбуждает к героизму» (VII, 606). Подобно рассказчику оссиановских поэм, лирический субъект Державинской оды не только излагает события военной баталии, но и пытается передать общий эмоциональный настрой воинства как совокупного действующего лица, поименованного общеродовым понятием «Росс» и сосредоточенного в единстве победоносного порыва: «Какая в войсках храбрость рьяна! / Какой великий дух в вождях!» (I, 347).

Целый ряд эпизодов оды несет на себе отпечаток оссиановской образности, на что обратил внимание еще Я. К. Грот: туманный и сумрачный пейзаж, образ тени старого воина, сравнение образа наступающих Россов с горным водопадом и т. п. (I, 344–355). Здесь же впервые появляется и сам образ предшествующего войску «изступленного барда», который соотнесен в тексте с фигурой священника, осеняющего воинов крестом.

В целом «На взятие Измаила» как первый опыт державинского оссианизма – результат еще в достаточной мере внешнего приобщения к данной поэтической традиции, попытка ее ассимиляции в условиях привычной одической формы. Однако очевиден сам факт неподдельного интереса поэта к новой сфере поэтического самовыражения, что сразу же было отмечено современниками. В частности, Н. М. Карамзин, не менее глубоко увлеченный поэзией Оссиана, в 1791 году опубликовал в «Московском журнале» перевод его «Сельмских песен» с посвящением Державину как своему творческому единомышленнику.

Вслед за первым опытом оссианизма последовали и другие. Уже через три года Державин создал оду «Водопад» (1791–1794), где авторское амплуа «барда» предстало куда более адекватным художественному замыслу стихотворения. Здесь в композиционную структуру стихотворения также вплетается ряд оссианических фрагментов, однако функция их отнюдь не декоративная, как в оде «На взятие Измаила», а, скорее, регулирующая межтекстовые и надтекстовые семантические отношения. Так, появляющийся в восьмой строфе после развернутого дескриптивного вступления образ «седого мужа», о котором автор в примечании сообщает, что «под сим изображением подразумевается фельдмаршал Румянцов» (III, 637), сознательно наделен зримыми чертами ситуативного сходства с героем поэмы «Фингал» Кухулином в том виде, как он был представлен в переводе Е. И. Кострова; ср.:

«Водопад» (I, 462–463)

Под наклоненным кедром вниз,
При страшной сей красе природы,
На утлом пне, который свис
С утеса гор на яры воды,
Я вижу – некий муж седой
Склонился на руку главой.

«Фингал» (Макферсон, 1792, I, 78)

Безстрашный Куиуллин сидел пред вра-
тами Туры, при корени шумящего вет-
вями древа. Его копие стояло уклоняясь
к твердому и мхом покрытому камени.
Его щит покоился близ его на злачном
дерне...

Копье и меч и щит великой,
Стена отечества всего,
И шлем, обвитый повиликой,
Лежат во мху у ног его:
В броне блистая златордяной,
Как вечер во заре румяной...

При внешней, казалось бы, факультативности этого эпизода очевидна его самостоятельная художественная задача. Во-первых, он является частью предшествующего пейзажного вступления, благодаря чему сам живописный образ старца оказывается включенным в семантическое пространство водопада – образно-смыслового ядра стихотворения. Внешняя статичность этого персонажа, контрастирующая с бурным движением падающей воды, обманчива: он пребывает в состоянии интенсивной мыслительной деятельности, стремясь постигнуть смысл человеческого бытия («Не жизнь ли человек нам / Сей водопад изображает» I, 463), и – тем самым – обнаруживает свою непосредственную причастность к его центральной идее.

Вместе с тем, подобно Кухулину, доблестному вождю ирландских племен и бесстрашному воину, державинский герой – увенчанный победами и славой полководец, кто «непобедимы водит войски» (I, 468). Его заслуги перед Отечеством столь же достойны быть увековеченными в памяти потомства. И эта акцентированная автором связь с персонажем героического эпоса создает надысторический масштаб образа, идентифицирует его генетические истоки, включает его в контекст мировой культурной традиции. А поэтическая аллюзия «заря румяная» и ее дешифровка в комментарии («фельдмаршал Румянцов») актуализируют в сознании читателя конкретные события современной военной истории России, связанные с личностью полководца.

В результате в образе «мужа седого» пересекаются как минимум три различных контекста: одический (художественный), оссиановский (мифологический) и реально-исторический (внехудожественный), синтез которых создает новую художественную реальность, обусловленную державинской идеей бессмертия человеческих свершений.

Однако в «Водопаде» фигурируют не только отдельные образные реминисценции и косвенные цитаты из переводных изданий А. И. Дмитриева и Е. И. Кострова (на которые указывает Я. К. Грот: I, 461–463, 470, 473), но и переданы сами интонации эпического сказителя. По глубокому наблюдению Ю. В. Стенника, собственно одическая основа речевой структуры текста представлена весьма редуцированно, в то время как решающая роль «принадлежит монологической медитации, сложно переплетающейся с компонентами сюжетного повествования. Это преобладание повествовательного начала в структуре стихотворения и определяет особую, тяготеющую к эпосу оформленность лирического в своей основе замысла» (Стенник, 2007, 47). Эпическая повествовательность «Водопада» акцентирована интонациями мрачной торжественности, временами сдержанной скорби и меланхолической задумчивости, присущих поэмам Оссиана. Однако в эти интонации Державин привносит большую долю личного чувства, вызванного ощущением собственной причастности изображаемым событиям. И здесь он действительно становится бардом, поющим свою национальную героическую историю.

Интерес Державина к скандинавской и кельтской культуре стимулировался еще и тем, что его разделяло ближайшее окружение поэта. Так, в 1793 году Н. А. Львов перевел и напечатал отдельным изданием «Песнь норвежского рыцаря Гаральда Храброго». Оригинал для перевода послужило французское переложение песни «Ode de Harald de Vaillant», извлеченное из второго издания книги П.-А. Малле «Histoire de Dannemarc» (Genève, 1763). Осуществляя данную переводческую инициативу, Львов преследовал задачу сближения двух культурных традиций: исландская сага в его поэтическом переложении зазвучала в ритмах русского народного стиха, что поэт демонстративно продекларировал в заглавии к стихотворению: «... переложена на российский язык образом древнего стихотворения с примеру “Не звезда блесит далече во чистом поле...”» (Львов, 1994, 104).

А в 1796 году другой близкий друг Державина В. В. Капнист перевел поэму Оссиана «Картон» с французского издания П. Летурнера «Ossian, fils de Fingal, barde du troisième siècle» (Paris, 1777). Ориентируясь на опыт Н. А. Львова и следуя его совету, Капнист также воспользовался метри-

ческими возможностями русского народного стиха, взяв за образец ряд популярных фольклорных песен: «Как бывало у нас, братцы, через темной лес?...», «Кровать моя, кроватушка, кровать тесовая...», «Ах, почто было, ах, к чему было по горам ходить...» и др. (Капнист, 1973, 567–568).

Отдавая должное переводческой деятельности своих друзей, Державин выбрал иной путь приобщения к северно-европейской культурной традиции, вступив с ними в своеобразное поэтическое состязание. Сознательно отказавшись от скандинавско-кельтских «прививок» на древо русской культуры, он осваивал ее, так сказать, путем проникновения, вживания в саму ее сущность. Державин предпринял решительную попытку взглянуть на мир героических сказаний не со стороны, взором внешнего наблюдателя, а как бы изнутри – глазами его жителя, сопричастного событиям его величественной повседневности, призванного их воспеть и увековечить в памяти потомков. Причем именно благодаря подчеркнутой авторской позиции сопричастности, личной заинтересованности этот экзотический мир древнего эпоса неожиданно оказался «своим», узнаваемым, русским, коренным образом связанным с самими основами национального бытия.

Вживание Державина в образ поэта-сказителя продолжалось на протяжении всего периода 1790-х годов. В 1794 году он начал переводить поэму Оссиана «Каррик-тура», которая оказалась созвучна его скорбным переживаниям, связанным со смертью его первой жены Екатерины Яковлевны, но так и не довел начатый труд до конца, и перевод остался неопубликованным (I, 575–576). Между тем в этот период поэт создал целый ряд стихотворений, в которых, по всей видимости, руководствовался теми представлениями, что были сформулированы им в одном из более поздних комментариев: «Барды северных народов – поэты, которые песнями своими возбуждали их на брань» (II, 272). Действительно, стремительно меняющаяся внешнеполитическая обстановка последних лет уходящего столетия была в поле напряженного внимания Державина и стимулировала его творческие импульсы. Блистательные победы А. В. Суворова над польскими конфедератами под Варшавой в 1794 году и над наполеоновской армией в Италии и Швейцарии в 1799 году получили широкий общественный резонанс не только в России, но во всей Европе и вновь актуализировали в сознании Державина ролевое амплуа барда. Именно такое желание – «прибавлять к громкости дел и имени героев» – он выразил в письме к самому полководцу в ноябре 1794 года (VI, 19).

И действительно, в «воинских» одах этого периода («На взятие Варшавы», 1794; «На победы в Италии», 1799; «На переход Альпийских

гор», 1799 и др.), обильно отмеченных чертами оссиановского влияния, вновь обретает полновесное звучание голос барда, поющего

...доблесть воинов избранных,
Собравших лавры с тьмы побед,
Безмертной славой осиянных,
Какой не видывал весь свет!

(II, 296)

Особый интерес в этом смысле вызывает ода «На победы в Италии», в которой можно наблюдать причудливое смешение элементов скандинавской, германской и кельтской мифологий. Здесь Валка (валькирия – дева-воительница германского пантеона) ударом в щит призывает оссианических бардов обратиться к их звучным арфам и воспеть беспримерный подвиг победителей. Их чудесные голоса «пленают» Рюрика, который «торжествует / в Валкале [Валгалле, т. е. раю доблестных воинов в скандинавской мифологии. – Д. Л.] звук своих побед» (II, 273–274) и т. п. Характерно, что уже первое отдельное издание оды Державин сопровождал примечанием: «Ода сия основана на древнем северных народов баснословии» (II, 271). Характеризуя примеры этой «прокомментированной» межкультурной эклектики, Ю. Д. Левин уточняет: «Для нас в примечании важна эта попытка обосновать единую поэтическую образную систему для всех северных народов, включая и “варяго-русов”, т. е. предков русского народа, согласно распространенным в то время немецким историческим теориям. И оссианизм является органической составной частью этой системы» (Левин, 1980, 37). Судя по всему, Державина мало беспокоит «кабинетная» точность мифологического факта. Имея разнообразные источники информации о культуре «северных народов» («Введение в историю датскую» П.-А. Малле, «Исторические представления из жизни Рюрика» Екатерины II, переводы поэм Оссиана, поэтические сочинения Ф. Г. Клопштока, труды И. Г. Гердера и др.), он создает здесь оригинальную мифопоэтическую модель, синтезирующую различные традиции на основе единства их территориальной («Север») и модальной (героика) принадлежности и облакает его в форму победной песни³⁴.

Любопытно, что Н. А. Львов, который уже имел опыт создания национальной героической поэмы «Добрыня» и, говоря словами Д. С. Ли-

³⁴ Аналогичный опыт соединения различных (античного, кельтского и древнерусского) мифологических контекстов чуть позже будет осуществлен и А. Н. Радищевым в поэме «Песни петье на состязаниях в честь древним славянским божествам» (1800–1802); см.: Альтшуллер, 1977, 131–136.

хачева, «первым оценил достоинства русского фольклора» (Львов, 1994, 5), весьма иронично отнесся к «варяго-росским» экспериментам своего друга. Так, в письме от 24 мая 1799 года в ответ на присылку отдельного издания оды «На победы в Италии» он в шутливой манере восклицает: «Вот беда только для меня твое норвежское богословие: не вижу я никакой причины к воскресению замерзших и нелепых богов северного океана:

Нелепые их рожи
На чучелу похожи,
Чухонский звук имян
В стихах так отвечает,
Как пьяный плошкой ударяет
В пивной пустой дощан».

(Львов, 1994, 353)

Трудно сказать, в какой мере это письмо оказало влияние на выбор авторской стратегии Державина, однако, уже начиная с 1800 года, более чем на десятилетие оссианический колорит уходит из его поэтической практики. В этот период Державин продолжает «петь» доблесть русского оружия и полководцев (П. И. Багратиона, Н. М. Каменского, М. И. Платова, М. И. Кутузова и др.) в их мужественном противостоянии наполеоновской армии, однако образный фон этих одических сочинений кардинально смещается в сторону античной и – особенно – библейской символики. Меняется и сама структура «воинской» оды Державина этого периода: теперь это, как правило, лаконичная поэтическая зарисовка, представляющая лирический отклик на конкретное событие военных будней (например, «На отправление в армию фельдмаршала графа Каменского»), наполненный злободневными аллюзиями и патриотическими императивами.

Возвращение Державина к оссианизму состоялось лишь в 1812 году, по всей видимости, под влиянием его сближения с А. С. Шишковым и активного участия в литературном обществе «Беседа любителей русского слова». Теперь жанровыми формами выражения «народного духа» стали «романс» и «баллада». Следует заметить, что державинские представления о сущности этих жанровых дефиниций, весьма далекие от современных, не отличались строгой системностью и предполагали достаточно широкий и разнообразный спектр отличительных признаков, что само по себе характеризовало Державина как противника жесткой жанровой иерархии и, говоря словами самого поэта, «педантского раздела лирических стихотворений» (VI, 340).

Так, например, в трактате «Рассуждение о лирической поэзии, или Об оде», над которым он работал параллельно созданию соответствующих поэтических образцов, о романсе можно прочесть следующее: «Содержание старинных романсов была всякая всячина [курсив мой. – Д. Л.]: забавная и печальная, а особливо набожность, храбрость, честь, любовь. В них воспевались рыцари, дамы, волшебники, волшебницы; в богомолье, в рыцарских подвигах и волокитстве упражнявшиеся. <...> Словом: романс любит волшебное, чудесное, удивительное, ужасное, мечтательное, любовное, нежное, страстное и всякие издевательские повести обоих полов, а особливо о каком-либо древнем богатыре, странном рыцаре, царе-девице, волшебнике, волшебнице, отшельнике, старинном служивом и проч.» (Державин, 1986б, 259). Как видно, жанровые признаки романса Державин связывает с фабульной авантюристкой, комизмом ситуаций и широкой свободой поэтического вымысла. Истоки жанра он возводит к творчеству прованских трубадуров, а в составе русского фольклорного репертуара его образцы находит в сборнике «Древние русские стихотворения», изданном Ф. П. Ключаревым, то есть сближает романс «по образу повествования» с былинным эпосом.

Показательно и то, что сами сочинения, вошедшие в сборник Кириши Данилова, Державин оценивает весьма скептически: «...в них нет почти поэзии, ...оне одноцветны и однотонны. В них только господствует гигантск, или богатырское хвастовство, как в хлебосольстве, так и в сражениях, без всякого вкуса. ...нелепица, варварство и грубое неуважение женскому полу изысканная» (III, 119). Следует полагать, отсутствие вкуса и нарочитая грубость нравов, обнаруженные Державиным в ключаревском издании, вызвали его возмущение тем, что могли сформировать у читателя искаженное представление о героической национальной истории и доблестном национальном характере, поэтизации которых он посвятил долгие годы творчества. Ущербность этих образцов «русского эпоса» в глазах Державина была еще более очевидной на фоне величественных и исполненных национального достоинства поэм Оссиана, что и побудило его встать на защиту национального культурного достоинства. Как справедливо указывает Л. С. Саркисян, «Державин решал проблему, отталкиваясь не от фольклора, а от литературы. <...> Отрицая русский героический эпос, Державин создавал поэзию, во многом близкую традициям фольклорной героической поэзии. Свою же теорию он строил на русском мифологизме, бывшем еще на уровне предположений и гипотез» (Саркисян, 1990, 200).

И действительно, при создании «варягоросских» романсов и баллад 1812–1813 годов Державин активно привлекает обширный и достаточно разнообразный фольклорный материал (см.: Альтшуллер, 2007, 282–289), но подвергает его кардинальной авторской трансформации и облакает в оригинальные литературные формы. Так, в романсе «Жилище богини Фригги» (1812), основанном на «аллегорическом содержании», имеющем «моральную цель» и написанном «во вкусе Оссиана» (III, 108), появляется образ скальда, ведóмого духом поэзии Браге через многие испытания и препятствия (дремучий лес, болота, охраняемые драконами замки, воинские станы древних народов и т. п.) в «чертог блаженства» Валкал (Валгаллу). Мрачный колорит скандинавских саг оригинально сочетается здесь с дантовским сюжетом восхождения к Истине, что в итоге создает предпосылку для реализации художественной идеи автора. Этому, в частности, подчинена речевая структура державинского текста, которая основана на принципах драматизации. Здесь два автономных субъекта речи, каждый из которых выполняет особую ролевую функцию: основное повествование ведется от лица певца-скальда, который одновременно и участвует в мужественном восхождении в Валкал и рассказывает о нем в третьем лице. В свою очередь каждую строфу его высказывания обрамляет четырехстишный рефрен, отмеченный в тексте пометой «Хор» и выражающий итоговую, авторскую току зрения:

Боги любят добродетель,
Сердце верное хранят,
Благ, щедрот их я свидетель,
За терпение наград.

(III, 108)

Аналогичная речевая структура присуща и балладе «Новгородский волхв Злогор» (1813), основанной уже на отечественном, «новгородском баснословии». Здесь двухголосая переключка субъектов речи также стимулирует процесс межродового взаимодействия (скальд – эпос, хор – лирика, их диалог – драма), но новый ракурс художественной презентации обретает фигура самого автора. Как следует из текста баллады, ее действие разворачивается в Званке (!) «на мрачном Волхове», название которого как раз и восходит к имени *волхва* Злогора. Ранее легенда о злом волшебнике, похороненном под «страшным холмом», упоминалась Державиным в стихотворении «Евгению. Жизнь Званская». Оттуда же в балладу переходит и грохот раскатистого грома, и скрип «булатных ржавых врат» (II, 645), раздающихся по воле не успокоившегося после смерти

колдуна, в результате чего соединяются две реальности: *баснословная* (баллады) вступает во взаимодействие с *безусловной* (посланием), а вымысел соединяется с явью. В этой ситуации автор становится причастен двум принципиально различным пространственно-временным континуумам, фиксируя достоверность обоих и легко переступая грань жанровых моделей бытия:

И днесь на Званке он проказит,
Тьмы ночью делая чудес:
Златой луной на Волхов слазит,
Лучем в нем пишет горы, лес
И, лоснясь с колкунами длинной
Как снег брадой, склоняясь челом,
Дрожит в струях, – иль, в холм могильной
Залегши, в мрак храпит как гром.

(III, 186)

Кроме того, баллада «Новгородский волхв Злогор» фиксирует новый уровень ролевой стратегии автора. Как отмечает А. Прохоров, «особенность рассказчика данной баллады оформилась на пересечении двух эволюционных литературных рядов: культурно-мифологического ряда и ряда масок рассказчика поэтических текстов Державина. С одной стороны, скальд – фигура оссианическо-скандинавских мифов, которые были важным элементом русских преромантических текстов... С другой стороны, скальд – новая маска рассказчика, который до этого был, например, мурзой в “Фелице”, “певцом тииским” в *Анакреонтических песнях*, и т. д.» (Прохоров, 1995, 261). Следует уточнить, «скальд» есть продукт эволюционного развития ролевого авторского амплуа «бард», семантически и функционально близкий ему, но знаменующий качественно новый этап последовательно осуществляемой Державиным межкультурной интеграции.

И, наконец, еще одна модификация авторского амплуа «бард» фигурирует в романе «Царь-девица» (1812), представляющем собой изысканную поэтическую контаминацию сюжетов русского былинного и сказочного репертуара, написанных в легких ритмах четырехстопного хорея, который на ближайшие десятилетия станет неизменным атрибутом русской литературной стихотворной сказки («Спящая царевна» В. А. Жуковского, «Сказка о золотом петушке» А. С. Пушкина, «Конек-Горбунок» П. П. Ершова и др.).

Здесь буквально все пронизано игровой стихией, основано на розыгрыше, мистификации, переодевании. Уже в самом зачине текста автором

как будто моделируется традиционно-сказочная ситуация, которая переносит читателя в условное надысторическое прошлое: «Царь жила-была Девнца, / Шепчет русска старина...» (III, 122). Однако по ходу повествования возникает ряд аллюзий, в которых Я. К. Грот не без основания усмотрел косвенную отсылку к личностям русских монархинь XVIII столетия – Екатерины II и Елизаветы Петровны, чему соответствует и стилиевая маркировка приведенных характеристик: «Слава доброго правленья / Разливалась всюду в свет; / Все кричали с восхищенья, / Что ея мудрее нет» или «Стихоеди ту ж бряцали / И на гусях милу ложь...» (III, 126). Так в условное сказочное «прошлое» проникает конкретное «настоящее».

Сам образ Царь-девицы и сопутствующий ей ситуативный фон складываются из целого ряда театрально-игровых элементов карнавального характера. Изначально создается идеальный женский портрет, который включает в себя черты телесного и духовного совершенства. Постепенно этот образ доводится до уровня сакрализации («К ней придти необычайно / Было не перекрестясь» III, 126) и к нему добавляются качества образцовой монархини. Однако в этот «идеальный» портрет время от времени вкрапляются некоторые штрихи, которые идут вразрез с его общими безупречными очертаниями и ставят под сомнение сам факт его идеальности, например:

С ними [боярами. – Д. Л.] так она вещала,
Как из облак божество;
Лежа царством управляла,
Их журия за шаловство.

Иногда же и тазала
Не одним уж язычком:
Если больно разсерчала,
То – по кудрям башмачком.

(III, 125)

В пародийно-стилевом ракурсе представлена и сцена сватовства – один из центральных эпизодов сюжета романса: женихи – соискатели руки Царь-девицы тянутся к ее дворцу «вереницей ... как фазаньи петухи» и еще «царств за тридевять» начинают «мудровать», как завоевать сердце невесты. Будучи «набожной чрез-чур», Царь-девица отвергает все их диковинные дары, что, однако, не мешает ей прагматично отправить соискателей на поиски «яблок райских» для того, чтобы «век младостью блистать» (III, 127). Характерно и то, что в конце концов она все же выбирает, но не достойнейшего из достойных, а дерзкого Маркобруна, ко-

торый «ни людям не поклонился, / Ни на Спаса не взглянул» (III, 128) и обманом вырвал ее поцелуй. Да и сам выбор сделан лишь после того, как, потеряв свое царство и утратив власть, он стал пастухом. Таким образом, финальная развязка романа, говоря словами М. М. Бахтина, демонстрирует *карнавальный мезальянс*³⁵, знаменующий мысль о равенстве всех перед любовной страстью.

Организирующая функция общей карнавально-игровой стихии принадлежит самому автору, который стилизован под древнего сказителя Бояна. Он шутит, балагурит, дает ироничные характеристики всем действующим персонажам и происходящим событиям. Он дискредитирует все привычные ценностные ориентиры и подвергает пародийному осмеянию всю систему иерархических отношений, закреплённых литературной традицией в канонической системе высоких жанров. Вот, например, как подвергается травестийной трансформации обязательный элемент героической оды – батальная сцена, где изображен ратный подвиг «мужей славных», вступивших в кровопролитный поединок с врагом за честь своей монархии:

Идет в шурах рать звериных,
С дубом, с пращей, с кистенем,
В перьях птичьих, в кожах рыбных,
И как холм течет сквозь холм.
Занимает степи, луги
И насадами моря,
И кричит: поремте други
За девицу и царя!

(III, 129)

Венчает игровую ситуацию «Царь-девицы» финальная «моральная» сентенция («Любят жены, девы честь»), которая содержательно противоречит всей предшествующей логике повествования. В результате авторская маска сказителя получает в державинском романсе пародийную актуализацию. Используя мотивно-образный арсенал русского былинно-сказочного эпоса, этот «русский Оссиан», травестированный певец «рус-

³⁵ Характеризуя карнавальные мезальянсы как категорию карнавального мироощущения, М. М. Бахтин отмечает: «Вольное фамильярное отношение распространяется на все: на все ценности, мысли, явления и вещи. В карнавальные контакты и сочетания вступает все то, что было замкнуто, разъединено, удалено друг от друга внекарнавальным иерархическим мировоззрением. Карнавал сближает, объединяет, обручает и сочетает священное с профанным, высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым и т. д.» (Бахтин, 2002, 139).

ской старины» не столько стремится познакомить читателя с летописной героикой легендарного прошлого, сколько приобщить его к духу русской шутки и продемонстрировать способность русского человека посмеяться над собой, что также представляется поэту как неотъемлемая черта национального характера.

Между тем в последние годы жизни и в особенности после смерти поэтическое амплуа барда уже необратимо соединилось с самой личностью Державина в сознании его современников (М. В. Милонова, Н. М. Шатрова, В. К. Кюхельбекера, П. А. Вяземского и др.). В этом условно-поэтическом определении, которое вошло в широкий культурный обиход во многом благодаря самому Державину и которым вскоре после его смерти был удостоен его «преемник» А. С. Пушкин, выразилось представление о национальном поэте, призванном в своих вдохновенных стихах выразить духовные ценности своего народа и безраздельно преданном своему высокому предназначению быть «органом истины». Именно такой образ Державина запечатлен в одноименной думе К. Ф. Рылеева (1822):

Наш дивный бард не умирал:
Он пел и славил Русь святую!
Он выше всех на свете благ
Общественное благо ставил
И в огненных своих стихах
Святую добродетель славил.

(Рылеев, 1975, 92)

Русский Анакреонт. В 1804 году в типографии И. К. Шнора вышел сборник «Анакреонтические песни», который ознаменовал собой очередной этап в творческой биографии Г. Р. Державина и русской лирической поэзии в целом. Известно, что анакреонтическая поэзия, восходящая к переводам сочинений древнегреческого лирика Анакреонта Теосского (около 570–487 гг. до н. э.) и позднеантичных подражаний ему, которые в совокупности составили сборник «Anacreontea» (1554), получила весьма широкое распространение в литературе Нового времени. В числе европейских поэтов, активно включившихся в анакреонтическое движение, были такие крупные литературные фигуры, как П. Ронсар, А. Шенье, Э. Парни, Вольтер, И. К. Готшед, И. В. Л. Глейм, Г. Э. Лессинг, Ф. Гагедорн, И. В. Гёте и др. В русской поэзии XVIII века анакреонтическая традиция получила развитие в творчестве А. Д. Кантемира, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, В. К. Тредиаковского, М. М. Хераскова, И. Ф. Богдановича, М. Н. Муравьёва, Н. М. Карамзина и др., чьи стихот-

ворные стилизации приобретали, как правило, программный, нередко эстетико-полемический характер. Благодаря этому в русской поэтической практике во второй половине XVIII века сформировалась жанровая разновидность оды, основу которой составил комплекс эротических и гедонистических мотивов (земные радости, вино, любовная страсть и т. п.), с определенным набором формальных признаков (белый стих, астрофическая композиция, четырехстопный хорей или трехстопный ямб с женской клаузулой, параллелизмы, словесные повторы и др.).

Дань поэтической анакреонтике отдал и близкий друг Державина Н. А. Львов, в 1794 году выпустивший сборник «Стихотворение Анакреона Тийского». В отличие от своих предшественников, видевших в Анакреонте то певца самодовлеющей чувственности, чуждого гражданского самосознания и высоких идеалов (М. В. Ломоносов), то родоначальника «легкой поэзии», исполненной изящной салонной игры и шутиливой эротики (А. П. Сумароков), то выразителя стоической идеологии (М. М. Херасков), Львова привлекает в анакреонтике прежде всего «близость к натуре» и естественность в выражении чувств. Связывая напрямую мифологизированный образ поэта с его сочинениями, в предисловии к сборнику он пишет: «Стихи его плавны, свободны; картины и разсуждение его (есть ли таковыми можно назвать действительное убеждение сердца) суть ничто иное, как самое живое и нежное впечатление природы, кроме которой не имел он другаго примера и кроме сердца своего другаго наставника. Вся душа Анакреонова ... была толь мягкаго и нежнаго свойства, что кроме любви и утех ничего петь ему не внушала» (Анакреон, 1794, *IV*). Следуя своей переводческой стратегии, Львов стремится к предельной точности в передаче смысла оригинала, для чего приводит в сборнике все поэтические тексты на двух языках (русском и греческом), сопровождает их подробным историко-культурным комментарием, основательную вступительную статью «Жизнь Анакреона Тийского» оснащает ссылками на труды авторитетных европейских исследователей, достаточно объемным аннотированным перечнем предшествующих переводных изданий Анакреонта и разделом «Оглавление древним и новейшим авторам, на свидетельстве коих основана жизнь Анакреонова». И в то же время он заботится о том, чтобы придать античному источнику адекватное ему русское звучание. С этой целью, как отмечает Е. Г. Милюгина, «воссоздавая в переводах дух поэзии Анакреона, Львов обращается к русской фольклорной традиции, поэтике и мелодике народной песни» (Милюгина, 2009, 769).

Еще более решительно принцип, направленный на синтез двух национальных культурных традиций, реализует в поэтической практике Г. Р. Державин. Так, ряд его стихотворений, написанных в 1770–1790-е годы («Кружка», 1777; «Разные вина», 1782; «Философы пьяный и трезвый», 1789; «Заздравный орел», 1790; «Пчела», 1796 и др.) и вошедших в состав сборника «Анакреонтические песни», не только отмечен явными чертами влияния городского песенного фольклора, но и сам стал его неотъемлемой частью (см.: Коломийченко, 2007, 69–83). В предисловии к сборнику, объясняя побудительные причины обращения к творческому наследию древнего стихотворца, автор оговаривается: «По любви к отечественному слову желал я показать его изобилие, гибкость, легкость и вообще способность к выражению самых нежнейших чувствований, каковые в других языках едва ли находятся» (Державин, 1986а, 8). Иными словами, Державин ставит перед собой задачу создания русской анакреонтеи, ощущая себя полноправным наследником великой античной культуры и воспитывая в читателе живое чувство непосредственной причастности к ее непреходящим этическим и эстетическим ценностям.

Несмотря на обилие условно-риторических атрибутов, отсылающих к античной мифологии (Зевс, Аполлон, Киприда, Эрот, Эвтерпа, нимфы, харит и т. п.), мир «Анакреонтических песен» Державина – это подлинно русский мир, где в трескучие зимние морозы красавицы «езды в санях» (Державин, 1986а, 9), а приход весны знаменует соловей, что «гремит в кустах» (Там же, 18). Здесь «горстью пахарь дождь на нивы / сеет вокруг себя златой» (Там же, 18), а пляшущие «бычка» русские девушки, «склонясь главами, ходят, / башмаками в лад стучат, / тихо руки, взор поводят / и плечами говорят» (Там же, 55). Мир «Анакреонтических песен» – это место, где исчезает грань между мифом и реальностью, где Аполлон и Дафна спокойно гуляют по Невскому берегу, а «хариты вслед им ходят / и соборы нежных муз с нимфами поющи пляшут / всплыв, наяды сверх Невы / плещут воды» (Там же, 29). Иногда в стремлении преодолеть историческую дистанцию, разделяющую древнюю античную и современную русскую культуры, он сводит воедино мифологические персоналии античного и славянского пантеона в пределах одного поэтического текста, в связи с чем В. А. Грехнёв замечает: «Центром изображения» у Державина является «русский мир, а сигналы античной древности воспринимаются как средство поэтизации русской жизни и национальных представлений о прекрасном»; его лирический субъект «всцело размещен в контексте русского мира, и позиция в отношении к античному объекту изображения – чисто внешняя, не анакреонтическое мироощущение гос-

подствует надо всем, а державинский взгляд на вещи» (Грехнёв, 1985, 107–108). И если для Львова в его инициативе, направленной на популяризацию творческого наследия античного лирика, определяющим является критерий точности и адекватности перевода, то создатель «Анакреонтических песен» изначально и последовательно идет по пути свободной авторской интерпретации.

В целом, разделяя львовский взгляд на Анакреонта как на певца любви и красоты, Державин в своем творчестве создает совершенно иной образ «певца тииского», еще не ведомого ни русской, ни европейской поэтической практике. В соответствии с принципами анакреонтической поэтики, лирический субъект «Анакреонтических песен» пребывает в идиллической атмосфере вечной весны, радости, праздника жизни. Все здесь находится во власти непреодолимой любви, все подчинено ее законам и ничто не в силах противостоять ее сладостному и безраздельному господству. Даже если в это пространство вовлекаются героические персонажи (Марс, Геркулес, Баярд), то они утрачивают свой победоносный статус и попадают во власть любовной неги, поэтому в сборнике неоднократно варьируется сюжет победы Эроса над Марсом («К Евтерпе», «На брак графини Литы», «Бой» и др.). Такое представление о любви как высшей ценности в аксиологической иерархии человеческого бытия проходит лейтмотивом через весь сборник: оно заявлено в «Объявлении в любви» (1770) – одном из наиболее ранних по времени написания стихотворений: «Любовь лишь с божеством равенство / Нам может в жизни сей дарить» (Державин, 1986а, 71); звучит оно и в последующих текстах сборника, например, в «Песне Баярда» (1799):

Нет блаженнее той части,
Как быть в плене милой власти,
Как взаимну цепь носить,
Быть любиму и любить.

(Там же, 55)

Лирический субъект сборника и позиционирует себя как певец любви («Хариты», «К лире», «Дар» и др.), призванный Аполлоном «петь любовь, покой, приятство» (Там же, 48). Нередко он выступает в роли свидетеля, очевидца событий мифологической космогонии, связанных с определением онтологического статуса любовного чувства («Победа красоты», «Амур и Псишея», «Рождение любви», «Спящий Эрот» и др.). Эти события божественно предопределены, что придает им характер универсального закона, выраженного в форме притчевой сентенции: «Не-

разлучны с тех пор стали, – / Где приятность, тут любовь» (Там же, 34). В таких ситуациях пространственная позиция наблюдателя ставит лирического субъекта в положение непосредственного контакта («вижу») с Высшими инстанциями и делает его косвенно причастным высоким космогоническим актам.

Но чаще он сам является непосредственным участником событий, и тогда, как правило, тоже выступает в роли жертвы любовной страсти. Подобно Анакреонту, он оказывается то участником любовных похождения («Фалконетов Купидон»), то восторженно воспаляется от созерцания облика юной красавицы («Параше»), то, будучи пораженным меткой стрелой Эроса, испытывает муки сладостной истомы («Купидон»). Да он и есть сам Анакреонт, только Анакреонт русский и основательно ангажированный оригинальной личностью автора.

В нем, действительно, угадывается много личного, державинского, обусловленного жизненными впечатлениями поэта и его творческими принципами. Вот он встречается с Александром, сначала цесаревичем («Амур и Псишея»), а затем – молодым императором («Явление Аполлона и Дафны на Невском берегу», «Венчание Леля»), вдохновляется мыслью о перспективах его правления и формулирует свою концепцию монаршей власти: «Царь сердец» (Там же, 31). Вот совершенно просто и естественно им включается в контекст античной культуры образ Милены (второй жены поэта), которая и сама все более и более приобретает черты сходства с древнегреческой богиней: «белокурую лицом, / стройну, станом возвышенну, с гордым несколько челом; / ...похожа на Минерву» (Там же, 33). А вот погруженный в созерцание знойного летнего пейзажа и очарованный «волшебным звуком» арфы, извлекаемым «быстрою рукой играющей хариты, / когда ея чело венчает вкуса бог / и улыбаются любовию ланиты» (Там же, 57), лирический субъект мысленно переносится в Казань, «колыбель первоначальных дней», где прошла юность поэта, в результате чего происходит полное слияние мифологического и автобиографического хронотопов, а гетевская метафора античности как юности культуры получает буквальную поэтическую реализацию. Характеризуя художественное пространство «Анакреонтических песен», С. А. Салова замечает: «Этот идеальный и одновременно такой земной, узнаваемый мир ... представлял собой автороцентрическую модель бытия, средоточием которой стал образ самого поэта, прикрывшегося маской Анакреонта» (Салова, 2006, 304).

Следует заметить, что «маска Анакреонта» – это не фигуральное выражение, а один из вполне сознательных и целенаправленных векторов

развития авторской стратегии Державина. Несмотря на то, что основная часть поэтических текстов, составивших «Анакреонтические песни», собственно к Анакреонту, говоря словами Я. И. Гудошникова «практически никакого отношения не имеет» (Гудошников, 1993, 43), общий контекст сборника формирует целостный образ Русского Анакреона как его единой лирической инстанции, а в комментарии к стихотворению «Анакреон у печки» Державин вообще демонстрирует пример прямой авторской самоидентификации со своим античным предшественником: «Под Анакреоном автор разумел себя» (Державин, 1986а, 416). Примечательно и то, что ролевое амплу Анакреонта не замыкается пределами сборника «Анакреонтические песни», а получает свое масштабное развитие в стихотворениях, написанных уже после его издания и включенных Державиным в анакреонтический цикл в составе III и V томов его «Сочинений» (1808 и 1816).

Вместе с тем осознавая свой статус преемника, Русский Анакреонт вовсе не стремится стать двойником Теосского, а ощущает себя вполне самостоятельной фигурой. Он гордится своим русско-татарским происхождением и желает, чтобы в сознании потомков черты его национально-го характера запечатлелись со всей очевидностью («Тончию»):

Иль нет, ты лучше напиши
Меня в натуре самой грубой:
В жестокий мраз с огнем души,
В косматой шапке, скутав шубой;
Чтоб шел, природой лишь водим,
Против погод, волн, гор кремнистых,
В знак, что рожден в странах я льдистых,
Что был прапрашур мой Багрим.

(Там же, 61)

Свой опыт контакта с античной древностью Державин превращает в увлекательную поэтическую игру, в которой любая фикция обретает уровень вполне объективной творческой реальности. Условия и правила этой мифопоэтической игры поэт приоткрывает в стихотворении «Тишина», где «забавное» путешествие вослед «певцу тиискому» мотивируется не просто процедурой формального переодевания в его костюм, а оказывается связанным с личным приобщением автора к основным элементам системы его жизненных ценностей (любовь, застолье, поэзия). Это приводит к тому, что условно-авторское переживание анакреонтического контекста («на бумаге») перерастает в безусловное бытие поэта в сфере культуры, не ограниченной ни временными, ни пространственными рамками:

Я пою, – Пинд стала Званка,
Совосплещут музы мне;
Возгремела балалайка,
И я славен в тишине!

(Там же, 77)

Оперируя аргументами автобиографического порядка, исследователи (Т. А. Гавриленко, А. А. Илюшин, С. А. Салова и др.) неоднократно обращали внимание на то, что, подобно герою анакреонтической лирики, державинский Анакреонт преклонного возраста. Он «стар, и сед, и лыс» (Там же, 81), хотя и обладает «молодой душой» (Там же, 33). Этот мотив старости, стимулирующей обостренное восприятие земных радостей, заявлен в программном стихотворении «Приношение красавицам», открывающем сборник, многократно и разнообразно варьируется на всем его протяжении («Беседа с гением», «К Анжелике Кауфман», «Люси», «Мельник», «Птицелов», «Варюша», «Тончию», «Анакреоново удовольствие», «Старик», «Фалконетов Купидон» и др.) и выполняет функцию циклообразующей скрепы. Несмотря на то, что старость в текстах «Анакреонтических песен» неизменно предстает в ореоле авторской самоиронии («Красотки бы по мне вздыхали, / Хоть в платонической любви» там же, 61), ее смысловая роль чрезвычайно важна. По справедливому замечанию А. А. Левицкого, подлинным открытием Державина является создание оксюморонного образа влюбленного старика, «на котором держится и единство, и самобытность его книги» (Левицкий, 1996, 59). Его пограничное положение в системе координат бытия создает условие его причастности ко всей полноте его проявлений (жизнь – смерть, время – вечность, прошлое – настоящее, весна – зима, движение – покой, чувство – разум, наивность – мудрость) и обеспечивает ему широкий диапазон эпистемологических возможностей.

Эти возможности получают поэтическое выражение в разножанровой структуре сборника (анакреонтическая ода, песня, послание, элегия, стихотворная притча, пастораль, мадригал и др.), что обуславливает его широкий тематический диапазон. Стремление «петь любовь» не препятствует Русскому Анакреонту славить царственных особ («На рождение в севере Порфирородного отрока», «На брачные торжества», «Венчание Леля», «Беседа с гением»), размышлять о бренности земного бытия («Развалины», «К лире», «Потопление»), предаваться авторефлексии («К самому себе», «Тончию»), оплакивать умершую возлюбленную («Призывание и явление Пленеры»), думать об истинных и мнимых жизненных ценностях («Пикники», «Философы, пьяный и трезвый», «Деревенская

жизнь», «Свобода») и о назначении поэзии («Тишина», «Гитара», «Кузнечик», «Венец бессмертия»).

Время от времени русский Анакреонт вступает в прямой диалог с античным («Анакреон в собрании», «Русские девушки», «Венец бессмертия»), хотя по своей сути весь сборник «Анакреонтические песни» следует квалифицировать как «диалогический отклик» русского поэта на лирические призывы его древнегреческого предшественника. В отличие от «Разговора с Анакреоном» М. В. Ломоносова, где довлеет полемический пафос, связанный с утверждением приоритета гражданской поэзии, державинский диалог носит «дружеский» характер и акцентирует точки соприкосновения жизненных философий двух «собеседников». В этой поэтической «беседе» один из пунктов этической программы античного лирика вызывает особенно горячий отклик со стороны Державина: это – идея личной и творческой свободы, которую русский поэт доводит до уровня генерального принципа. В этом пункте фокусируется и его личный жизненный опыт, и обобщение размышлений о судьбе творческой личности, и представление о преобразующей силе поэтического слова. И в этом смысле трудно не согласиться в С. А. Саловой, которая резюмирует: «Манифестировав себя в качестве поэтического восприемника Анакреонта, Державин имел в виду не дальнейшее развитие заложенной им жанровой традиции, но наследование определенной модели жизненного и творческого поведения. Само имя “певца тииского” ассоциировалось у него с четкой системой ценностей, центральным звеном которой устойчиво оставалась категория свободы. В художественном сознании Державина именно она предстала в качестве важнейшего аксиологического фактора, придававшего законченное единство и цельность бытовой и поэтической личности Анакреонта» (Салова, 2006, 332).

В одном из писем 1808 года, перефразируя известное шекспировское изречение, Державин восклицает: «Мы все здесь на театре, а когда с него сойдем, тогда всем объяснится, кто как свои роли сыграл» (VI, 192). Казалось бы, это высказывание ставит под сомнение искренность другого заявления поэта, прозвучавшего годом раньше в стихотворении «Признание»: «Не умел я притворяться...» (III, 646). Но в том-то и дело, что поэтическая игра, которую Державин вел на протяжении всего своего творческого пути, предельно серьезна и всеобъемлюща. Органично и самозабвенно он вживался в каждую выбранную им ролевую ипостась, и она становилась неотъемлемой частью его не только авторского, но и личного мировоззрения. В характере этой взаимообусловленности проявилось то столь важное для поэта единство жизненных и творческих

принципов, которое вскоре было воспринято идеологами русского романтизма³⁶.

Уже современники поэта обратили внимание на эту широту его поэтического регистра. Так, В. А. Озеров в посвящении Державину, предваряющем публикацию его трагедии «Эдип в Афинах» (1805), пишет: «...автор *Эдипа* желал только принести дань удивления и восторга тому великому гению, который явил себя единственным соперником *Ломоносова* и с выпрененным парением *Пиндара* сумел соединить философию *Горация* и прелестную игривость *Анакреона*; который своим пером, смелым и животворным, представил природу в красотах ея и ужасе и царицу *киргиз-кайсацкой орды* изобразил кистью *Рафаэля*» (II, 580).

Принцип театральности в искусстве подразумевает «игру по правилам». Эти «правила», санкционированные наличием авторитетной инстанции, задают инвариантную регулятивную модель и формируют представление о норме. Не в подражании и не в отказе от достижений высших литературных авторитетов, а в творческом освоении и поэтическом состязании с ними формировалось индивидуально-авторское сознание Державина. Несмотря на очевидную типологическую неоднородность его ролевых амплуа (Мурза, Пророк, Бард, Анакреонт), цель их общая – сформировать в сознании потомков образ вдохновенного поэта, чье бескорыстное творчество служит высшей цели – торжеству Истины. Не замыкаясь в какой-то одной поэтической сфере, исключаящей любой иной угол зрения на жизнь, Державин стремился к выражению средствами поэтического слова идеи полноты и многообразия бытия, художественно освоенного и эстетически преображенного. При этом авторские маски в его творческой практике возникали не последовательно, а бытовали, так сказать, в режиме взаимодополнения и взаимодействия. Синтез различных поэтических амплуа и составил одну из важнейших особенностей авторской индивидуальности Державина-лирика.

³⁶ Ср.: «Живи как пишешь, и пиши как живешь... Иначе все отголоски лиры твоей будут фальшивы» (Батюшков, 1989, I, 41).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Феномен авторского сознания Г. Р. Державина представляет собой сложное, синтетическое единство различных литературных направлений, бытовавших в русской художественной культуре второй половины XVIII – начала XIX веков. Это стало возможным благодаря творческому (а отнюдь не нигилистически-разрушительному) отношению поэта к предшествующей и современной ему литературной традиции, с которой он выстроил подлинно диалогические контакты. Именно на основе преемственности художественных открытий авторитетных предшественников (М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова, М. М. Хераскова, поэтов сумароковской школы и др.) и последующей их трансформации, обусловленной личными творческими интенциями поэта, возникает собственно авторская позиция Державина и формируется художественный арсенал ее реализации. Эта авторская позиция сложилась в процессе творческой авторефлексии именно как стремление «выяснить пределы авторитетности» (С. С. Аверинцев) авторов предшествующего поколения.

Становление принципов державинской авторской стратегии происходило в условиях жанрового мышления как ведущей поэтологической тенденции эпохи рефлексивного традиционализма, поэтому жанр на протяжении всего периода его творчества остается значимой категорией. Вместе с тем уже в ранний период творчества (1760–1770-е годы) Державин активно исследует эпистемологические, аксиологические и когнитивные возможности современных ему жанровых моделей лирической поэзии (ода, сатира, переложение псалма, песня, элегия, эпистола, эпиграмма и др.) и постепенно приходит к выводу об их схематизме и недостаточности для осуществления полноценного процесса художественного миромоделирования. Связывая это с замкнутостью и непроницаемостью жанровых границ, поэт последовательно реализует в собственной творческой практике идею жанрового синтеза как наиболее адекватный способ художественного опосредования представлений о многообразии и противоречивом единстве форм бытия.

Уже первый полноценный опыт по реализации идеи жанрового синтеза («Ключ», «Рождение в Севере порфиородного отрока», «На смерть князя Мещерского», «Фелица»), связанный с деканонизацией жанровой иерархии, обнаруживает новый тип отношений автора и созданной им художественной реальности (позиция «внутринаходимости»), который стимулирует процесс индивидуализации поэтического контекста. Постепенно диалектический принцип художественного миромоделирования приобретает характер доминанты индивидуально-авторской стратегии в сфере жанрообразования и мифотворчества Державина. Открываясь возможность устанавливать отношения единства и тождества между противоречивыми онтологическими категориями (жизнь и смерть, Бог и человек, природа и общество т. п.) ставит поэта перед необходимостью поиска новых форм художественной выразительности – аналогов диалектически осознанного бытия, что становится условием его персонального жанротворчества.

Авторское сознание Г. Р. Державина формировалось в ракурсе органичного взаимодействия с философской культурой Нового времени. Сфера его интеллектуальных интересов была настолько широка и многообразна, что могла дать повод для представления о некой их бессистемности и спонтанности. Действительно, на первый взгляд, соседство в круге державинского внимания таких методологически разноплановых фигур, как Вольтер и Сведенборг, Кант и Бёме, Гердер и Бэкон, невольно наводит на мысль о своего рода «всеядности» Державина-читателя и неустойчивости его интеллектуальных запросов. Однако если проследить в динамике оценочные характеристики результатов державинского философского самообразования, то обнаружится вполне очевидная логика развития его мировоззренческих приоритетов: от прямолинейно-рационалистических схем философии французского и немецкого Просвещения – к подлинно диалектической системе воззрений на человека, Бога и природу в аспекте их противоречивого единства, предвосхищающих константы романтической духовной культуры. Следует отметить, что эта траектория интересов в целом отражает логику развития русской и европейской общественной мысли на рубеже XVIII–XIX веков.

Между тем знакомство Державина с философскими источниками (Бэкон, Кант, Паскаль и др.) нередко осуществлялось на основе текстов-посредников, что отчасти создавало языковые барьеры, препятствовавшие аутентичному восприятию оригинала. С одной стороны, это активизировало в последнее десятилетие жизни переводческие инициативы самого поэта, стремящегося к адекватному постижению авторской мыс-

ли. В то же время не следует забывать, что, несмотря на живой интерес к философии и теологии, Державин, по его собственному определению, был «поэтом по вдохновению», поэтому его, по всей видимости, интересовали не столько логические схемы и аргументальные конструкции рациональных систем, сколько сам дух философской мысли, новый угол зрения на давно знакомые и, казалось бы, понятные явления. Этим, вероятно, и обусловлен поздний интерес поэта к сочинениям мистиков и теософов (Бёме, Сведенборга, масонов и др.). Идеи философов не просто «откладывались в копилку» державинских знаний, но неизменно пробуждали встречный творческий импульс и исполняли роль актуального генератора поэтических рефлексий Державина.

Характеризуя сам предмет его философских интересов, следует выделить вопросы социальной этики, натурального богословия и философской антропологии, которые в совокупности составляют базис державинской поэтической картины мира. Способность сопрягать и разрешать противоречивые ощущения бытия, понимать и объяснять амбивалентную сущность человека, ясно осознавать роль Создателя в общей системе мироздания сформировалась в сознании поэта как следствие его активного и целенаправленного приобщения к мировой философской традиции. Кроме того, освоение философской литературы, несомненно, оказало дисциплинирующее воздействие на ум поэта и заложило основы методологичности его авторского мышления.

Замысел подготовки сборника афоризмов «Мысли мои» возник у Державина как потребность обобщить собственный жизненный, гражданский и интеллектуальный опыт. В нем выразилась итоговая этическая программа поэта, в основе которой отчетливо угадывается столь дорогая поэту и выстраданная им в годы государственной деятельности идея «народного служения».

Все это нашло отражение и в самой поэтической системе Державина, которая сформировалась как результат синтеза религиозных, философских и образно-поэтических интенций автора.

Несмотря на неразработанность в отечественной эстетической теории XVIII века идеи взаимодействия искусств, в своей поэтической практике Г. Р. Державин осуществил полноценный опыт по междисциплинарной интеграции различных видов художественного творчества. Стимулом этой масштабной авторской инициативы был поиск художественных форм, адекватных его диалектическим представлениям о многообразии форм и взаимосвязи проявлений бытия. Воспринимая искусство как единую органическую систему и оценивая поэзию как его интегрирующий

вид, Державин разработал на ее основе оригинальные синтетические модели, ориентированные на создание синэстетического образа и призванные активизировать встречную эстетическую реакцию читателя. Нередко в процессе творчества автор вовлекает визуальные и акустические образы в единую суггестивную систему, что выражает его установку на построение полновесной поэтической картины мира, предполагающей комплексный характер ее художественной рецепции.

Увлечение живописью и личные контакты с известными художниками и скульпторами его времени (В. Л. Боровиковским, Д. Г. Левицким, А. Н. Олениным, Ф. И. Шубиным, Ж. Д. Рашетом, С. Тончи и др.) создали предпосылки к широкому использованию приемов изобразительного искусства в его поэтических сочинениях (колористика, пластичность, панорамность, символическая деталь и т. п.). На пути освоения принципов иконической риторики в творчестве Державина определился круг жанровых предпочтений из области изобразительного искусства. Часто в лирических сочинениях он использует технику пейзажных описаний, включает в композиционную структуру поэтических текстов элементы натюрморта и интерьера, в патриотической лирике привлекает приемы баталистики. Встречаются в его сочинениях и портретные описания, однако их изобразительный потенциал, как правило, вторичен, т. к. он имеет аллегорический характер и подчинен общему авторскому замыслу.

Особое место в державинском творчестве принадлежит стихотворным экфрасисам, которые выполняют функцию программных манифестаций поэта, выражающих авторскую точку зрения на актуальные проблемы этики, эстетики, национальной идеологии. Возникающие на пересечении двух художественных контекстов (поэзии и живописи, поэзии и скульптуры, поэзии и балетного спектакля и т. п.) экфрастические тексты Державина не преследуют цель словесного дублирования оригинала, но выстраивают новые смысловые отношения и играют роль *авторского* видения уже зарегистрированного художественной традицией факта, события или явления, а ассоциативные связи с претекстом задают культурно-исторический масштаб его восприятия.

Активное участие Державин принял в развитии русской музыкальной культуры конца XVIII – начала XIX века. В течение практически всего периода творческой деятельности поэт активно создавал стихотворные сочинения, специально предназначенные для вокального представления, многие из которых прочно вошли в исполнительский репертуар этого времени. Обладая незаурядным музыкальным воображением и знанием жанровой специфики вокального искусства, Державин выступил с мас-

штабными культуртрегерскими инициативами, направленными на развитие эстетического потенциала нации. Музыку Державин рассматривал как вид искусства, генетически родственной поэзии и наиболее ей близкий по природе воздействия на слушателя («поэзия и музыка есть разговор сердца; ... ищут оне побед единственно над сердцами таким образом, когда нежные струны их созвучностью своею в них отзываются» VII, 571). Этот тезис о функциональном единстве поэзии и музыки, восходящий к синкретической практике архаичного искусства, является одним из ключевых пунктов эстетической программы Державина, что нашло отражение в его итоговом теоретическом трактате «Рассуждение о лирической поэзии, или Об оде», где представлена развернутая и обстоятельная характеристика широкого спектра жанровых форм музыкально-поэтического творчества.

К началу XIX столетия высшей и наиболее эффективной формой художественного синтеза Державин считал театр. Неудовлетворенность состоянием современной ему сценической практики и осознание высокой просветительской миссии театра, приводят его к решению о необходимости самому вступить на драматическое поприще, что и было осуществлено поэтом в последние два десятилетия его жизни. При этом Державин не ставит перед собой задачу реформировать жанровую систему русской драматургии, а стремится максимально актуализировать невостребованный в театральной практике потенциал традиционных жанров (театральное представление, комедия, трагедия, опера) путем вовлечения их в область синэстетического формотворчества и тем самым добиться новых качественных результатов в сфере художественной выразительности.

В предисловиях к своим драматическим сочинениям Державин формулирует принцип исторической достоверности как основополагающий фактор своей драматургической программы, полагая, что исторический материал может стать лучшим средством патриотического воспитания отечественного зрителя. Однако, придерживаясь внешней фактографии, на практике автор достаточно свободно интерпретирует смысловую логику летописных источников, наполняя свои драматические сочинения актуальным современным содержанием. Это приводит к тому, что театральный репертуар Державина нередко покидает пределы сугубо эстетической сферы и вступает в область национальной идеологии.

Характерным признаком художественного мира Г. Р. Державина является многочисленность и вариативность персонажных образов. Это объясняется его напряженным вниманием к человеку как онтологическому, историческому, социальному и этическому феномену. Еще в ранний

период поэту открылась противоречивая сущность человеческой природы, постижение которой и определило одну из магистральных линий развития его творчества. В силу того что человек в державинской поэзии неизменно оказывается вовлечен в процесс многообразного взаимодействия с окружающей его действительностью, он становится базовой аксиологической категорией авторского сознания Державина, и в этом смысле державинская поэзия подлинно антропоцентрична.

Но человек чаще всего интересовал поэта не как отвлеченная философская абстракция, а как непосредственный *субъект* жизнетворческой деятельности. Постепенно это приводит к тому, что субъектные интенции приобретают доминантный характер в структуре его собственного художественного сознания и максимально активизируют процесс творческой авторефлексии, выразившийся на практике в актуализации категории лирического героя как одной из ведущих форм авторского опосредования.

С другой стороны, эти субъектные интенции проецируются и на систему персонажных образов, которые возникают как результат творческого соотнесения общих, видовых представлений о человеке с конкретными жизненными прототипами. Именно поэтому эти образы, как правило, персонифицированы, социально-психологически и событийно мотивированы, а характером авторского отношения к ним определяется мера их субъектной активности или условности.

Перед Державиным, остро ощущавшим процессы исторической динамики, стояла задача постижения логики самоопределения человека в условиях бурных исторических коллизий, а осознание себя непосредственным участником эпохи великих исторических сдвигов налагало обязательство адекватно запечатлеть эту героическую эпоху в лицах (подтверждением чему служат его «Объяснения»). Будучи в жизни убежденным сторонником монархического правления и рассматривая самодержавную власть как единственно возможную форму государственного устройства в России, поэт создает масштабные поэтические портреты современных ему монархов, связывая с каждым из них собственные идеальные представления о персональном выражении принципа общественного блага. Эти портреты существенно скорректированы опытом личного общения поэта с их прототипами. Однако этический максимализм Державина был источником противоречия между идеалом государя и его образным воплощением в творчестве, и чем более сокращалась дистанция между поэтом и конкретным венценосным прототипом во внеэстетической реальности, тем более она увеличивалась между автором и героем в сфере эстетического взаимодействия. Идеал монарха как гаранта на-

циональных интересов, сформировавшийся еще в недрах просветительской идеологии, оставался для Державина незыблемым на протяжении всего его творчества и последовательно был реализован поэтическими средствами в различных его содержательных модификациях: «податель счастья» (Екатерина), «защитник законов» (Павел), «спаситель» (Александр). Но по мере развития каждого из этих персонажных образов в их поэтической структуре наблюдается угасание субъектной (сюжетообразующей) активности и возрастание меры риторической условности, что само по себе свидетельствует о снижении авторского интереса к объекту поэтического изображения и разочаровании в личных качествах его прототипа.

Но персонажный контекст державинской поэзии не исчерпывался фигурами монархических особ. В поле зрения поэта находились многие современные ему государственные деятели, полководцы, деятели культуры и искусства, с которыми он также связывал мысль о величии и процветании России. Особое место в этом ряду занимал А. В. Суворов, в чьем образе идеал самоотверженного государственного служения совпал с высокими этическими качествами, присущими прототипу. В процессе создания образа великого полководца, преодолевая барьеры литературной этикетности, поэт двигался в направлении от риторической схемы к правде жизненного факта, от условностей жанрового канона к диалектическому единству противоречивых ощущений бытия, что в целом отражает общую логику развития его авторского сознания. Именно в образе Суворова Державиным был обретен искомый ракурс изображения *национального героя*, сосредоточившего в себе основные характеристики бытия русского человека на определенном этапе его культурно-исторического развития.

Авторская рецепция литературной традиции имеет в творчестве Державина еще один важный аспект. Широкое внедрение в поэтическую практику принципа жанрового синтеза вырабатывает и особую типологию лирической субъектности. Делая ставку на фактор вариативности лирического дискурса, Державин сознательно актуализирует систему ролевых авторских амплуа, чья авторитетность санкционирована мировой культурной традицией. В этой театрализованной «многогеройности» (Гораций, Мурза как «забавный» Пиндар, Пророк, Бард, Анакреонт) державинского лирического субъекта, кардинально обусловленного национальными и личными интенциями, проявилось стремление поэта к идентификации собственного авторского «Я» в контексте широкого пространства мировой художественной культуры.

Следует уточнить, что сама культурная ситуация второй половины XVIII – начала XIX века, в условиях которой формировалось авторское сознание Державина, была исключительно благоприятной для творческих инициатив в силу ее открытости для внешних контактов и восприимчивости ко всему новому, нетривиальному. Это была эпоха, когда «молодая» русская культура уже с полным основанием начинала осознавать себя не столько ученицей, сколько соратницей и даже соперницей многовековой культуры европейской. И Державин оказался в числе тех, кто не только ощутил дух этой яркой и динамичной эпохи, но и в полной мере реализовал ее богатый диалогический потенциал. Именно чужой опыт, опыт предшественников, стал отправной точкой для авторского самоопределения и саморазвития поэта, именно на фоне других голосов ему удалось услышать и обрести свой собственный, неповторимый поэтический голос, именно внимательное отношение к мировой культурной традиции снискало Державину еще при жизни признание как «первого поэта России».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абрамзон Т. Е.* Поэтические мифологии XVIII века: Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин : дис. ... докт. филол. наук / Абрамзон Т. Е. М., 2007. 620 с.
2. *Аверинцев С. С.* Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев [и др.] // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М. : Наследие, 1994. С. 3–38.
3. *Александрова И. Б.* Творчество Г. Р. Державина в литературно-философском контексте эпохи / И. Б. Александрова // Филологические науки. 2003. № 2. С. 3–13.
4. *Алексеев М. П.* Державин и сонеты Шекспира / М. П. Алексеев // Русская литература XVIII века и ее международные связи. XVIII век. Сб. 10. Л. : Наука, 1975. С. 226–235.
5. *Алексеева Н. Ю.* Державинские оды 1775 года (К вопросу о реформе оды) / Н. Ю. Алексеева // XVIII век. Сб. 18. СПб. : Наука, 1993. С. 75–92.
6. *Алексеева Н. Ю.* Русская ода: Развитие одической формы в XVII–XVIII веках / Н. Ю. Алексеева. СПб. : Наука, 2005. 376 с.
7. *Алексеев М. А.* Свет и цвет в поэтическом тексте Г. Р. Державина / М. А. Алексеев // Творчество Г. Р. Державина: Специфика. Традиции. Тамбов : Изд-во ТГПИ, 1993. С. 24–32.
8. *Альтшуллер М. Г.* Беседа любителей русского слова: У истоков русского славянофильства. / М. Г. Альтшуллер. Изд. 2-е, доп. М. : Новое литературное обозрение, 2007. 448 с.
9. *Альтшуллер М. Г.* Поэтическая традиция Радищева в литературной жизни начала XIX века / М. Г. Альтшуллер // А. Н. Радищев и литература его времени. XVIII век. Сб. 12. Л. : Наука, 1977. С. 131–136.
10. *Анакреон.* Стихотворение Анакреона Тийского / Анакреон; перевел **** [Н. А. Львов]. СПб. : Типография Корпуса чужестранных единоверцев, 1794. 287 с.
11. *Аноним.* Биографии великих мужей : Эммануил Кант // Журнал для сердца и ума. 1810. Ч. 1. № 1. С. 82–86.
12. *Аноним.* Кантова философия во Франции // Вестник Европы. 1802. № 6. С. 138–139.
13. *Аноним.* Мнение Фонтенеля о Канте: (Из Сев. пчел.) / [Пер. М. Т. Каченовского] // Вестник Европы. 1805. Ч. XIX. № 1. С. 31–35.
14. *Аристотель.* Поэтика / Аристотель // Аристотель. Сочинения : в 4 т. Т. 4 / пер. с древнегреч. М. Л. Гаспарова ; общ. ред. А. И. Доватура. М. : Мысль, 1983. С. 645–680.
15. *Асоян А. А.* К вопросу о поэтике сатирической эпиграммы XVIII века (Становление жанра в поэзии и его эволюция) / А. А. Асоян // Проблемы изучения русской

- литературы XVIII века: От классицизма к романтизму. Вып. 5. Л. : Изд-во ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1983. С. 127–135.
16. *Арефьева Н. Н.* Богословские реминисценции в оде Г. Р. Державина «Христос». В связи с дружбой поэта и митрополита Евгения (Болховитинова) / Н. Н. Арефьева // Державинские чтения. Вып. 1. СПб. : Геликон плюс, 1997. С. 35–52.
 17. *Баттё Ш.* Начальные правила словесности : в 4 т. Т. 1 / Ш. Баттё ; пер. с франц. Д. Облеуховым. М. : Университетская типография, 1806. 368 с.
 18. *Батюшков К. Н.* Сочинения : в 2 т. / К. Н. Батюшков ; сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. В. Кошелева. М. : Художественная литература, 1989. 511 ; 719 с.
 19. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. М. : Художественная литература, 1975. 504 с.
 20. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М. : Искусство, 1979. 424 с.
 21. *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 6. Проблемы поэтики Достоевского, 1963. Работы 1960-х 1970-х гг. / М. М. Бахтин. М. : Русские словари ; Языки славянской культуры, 2002. 800 с.
 22. *Бахтин М. М.* Собрание сочинений. Т. 1. Философская эстетика 1920-х гг. / М. М. Бахтин. М. : Русские словари ; Языки славянской культуры, 2003. 959 с.
 23. *Бернштейн Б. М.* За чертой Апеллеса. Об истоках артистического письма / Б. М. Бернштейн // Феномен артистизма в современном искусстве ; отв. ред. О. А. Кривцун. М. : Индрик, 2008. С. 15–43.
 24. *Бобров С. С.* Рассвет полночи. Херсонида : в 2 т. / С. С. Бобров. М. : Наука, 2008. 622; 650 с.
 25. *Боева Л. И.* Художественное время и пространство в оде Г. Р. Державина «Бог» / Л. И. Боева // Творчество Г. Р. Державина: Специфика. Традиции. Тамбов : Изд-во ТГПИ, 1993. С. 6–14.
 26. *Брагинская Н. В.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М. : Наука, 1977. С. 259–283.
 27. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика : учеб. пособие / С. Н. Бройтман. М. : РГГУ, 2001. 320 с.
 28. *Бычков В. В.* Эстетика / В. В. Бычков. М. : Гардарики, 2004. 556 с.
 29. *Вальденберг Н. К.* Державин. 1816–1916. Опыт характеристики его мирозерцания / Н. К. Вальденберг. Пг. : Типография В. Д. Смирнова, 1916. 266 с.
 30. *Вацуро В. Э.* К вопросу о философских взглядах Хемницера / В. Э. Вацуро // Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма. XVIII век. Сб. 6. М. ; Л. : Наука, 1964. С. 129–145.
 31. *Вачева А.* Натюрморт в поэзии Державина / А. Вачева // Творчество Г. Р. Державина: Специфика. Традиции. Тамбов : Изд-во ТГПИ, 1993. С. 33–42.
 32. *Велланский Д. М.* Пролузия к медицине как основательной науке / Д. М. Велланский. СПб. : Медицин. тип., 1805. 81 с.
 33. *Вигель Ф. Ф.* Записки / Ф. Ф. Вигель. Т. 1. М. : Круг, 1928. 377 с.
 34. *[Виллер Ш.]* Кантова философия. Ч. I / Ш. Виллер ; пер. с франц. П. Петровым. СПб. : Типография Государственной Коммерц-коллегии, 1807. 93 с.

35. *Виллерс К.* Еммануил Кант : пер. с франц. / К. Виллерс // Санктпетербургский журнал. 1804. № X, окт. С. 125–135.
36. *Вильк Е. А.* К истории творческого диалога Державина и Озерова: поэзия и политика / Е. А. Вильк // Державинские чтения. Вып. 1. СПб. : Геликон плюс, 1997. С. 93–108.
37. *Вроон Р.* «Читалагайские оды» (К истории лирического цикла в русской литературе XVIII века) / Р. Вроон // Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV : Гаврила Державин. 1743–1816. Нортфилд, Вермонт : Русская школа Норвичского университета, 1995. С. 185–201.
38. *Вышеславцев Б. П.* Вечное в русской философии / Б. П. Вышеславцев. Нью-Йорк : Изд-во им. Чехова, 1955. 298 с.
39. *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. I. О поэтах / М. Л. Гаспаров. М. : Языки русской культуры, 1997. 664 с.
40. *Герасимов Т. П.* Пародия и ее место в литературной полемике Ломоносова и Сумарокова (1760–1763) / Т. П. Герасимов // Ученые записки Волгоградского педагогического института. 1970. Вып. 30. С. 148–160.
41. *Гердер И. Г.* Человек сотворен для ожидания бессмертия / И. Г. Гердер // Вестник Европы. 1804. Ч. 16. № 14. С. 71–90.
42. *Гердер И. Г.* Избранные сочинения / И. Г. Гердер ; сост. В. М. Жирмунский. М. ; Л. : ГИХЛ, 1959. 392 с.
43. *Гердер И. Г.* Идеи к философии истории человечества / И. Г. Гердер ; пер. и прим. А. В. Михайлова. М. : Наука, 1977. 704 с.
44. *Гинзбург Л. Я.* О лирике / Л. Я. Гинзбург. М. : Интрада, 1997. 415 с.
45. *Глухов В. И.* Поэтические прозрения позднего Державина / В. И. Глухов // Г. Р. Державин и русская литература ; отв. ред. А. С. Курилов. М. : ИМЛИ РАН, 2007. С. 94–117.
46. *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений : в 7 т. Т. 6. Статьи / Н. В. Гоголь ; под общ. ред. С. И. Машинского и М. Б. Храпченко. М. : Художественная литература, 1978. 559 с.
47. *Гораций.* Оды. Эподы. Сатиры. Послания : пер. с лат. / Гораций. М. : Художественная литература, 1970. 480 с.
48. *Грехнёв В. А.* Лирика Пушкина: О поэтике жанров / В. А. Грехнёв. Горький : Волго-Вятское книжное изд-во, 1985. 239 с.
49. *Грот Я. К.* Деятельность и переписка Державина во время Пугачевского бунта (материалы для биографии Державина 1773–1777 г.) / Я. К. Грот. СПб. : Типография Императорской Академии наук, 1861. 170 с.
50. *Грот Я. К.* Эпизод из истории пугачевщины / Я. К. Грот // Древняя и новая Россия. 1877. № 3. С. 229–248.
51. *Грот Я. К.* Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетнёвым. Т. I. / Я. К. Грот, П. А. Плетнёв. СПб. : Типография Министерства путей сообщения, 1896. 704 с.
52. *Гудошников Я. И.* У истоков русской лирики (А. П. Сумароков как поэт-песенник) / Я. И. Гудошников // Филологические науки. 1970. № 3. С. 14–24.
53. *Гудошников Я. И.* Поэтика «Анакреонтических песен» Державина / Я. И. Гудошников // Творчество Державина: Специфика. Традиции. Тамбов : Изд-во ТГПИ, 1993. С. 43–47.

54. *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века : учебник для высш. учеб. заведений / Г. А. Гуковский. М. : УЧПЕДГИЗ, 1939. 528 с.
55. *Гуковский Г. А.* Ломоносов-критик / Г. А. Гуковский // Литературное творчество М. В. Ломоносова: Исследования и материалы ; под ред. П. Н. Беркова, И. З. Сермана. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1962. С. 69–100.
56. *Гуковский Г. А.* Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / Г. А. Гуковский. М. : Языки русской культуры, 2001. 352 с.
57. *Гулыга А. В.* Кант / А. В. Гулыга. М. : Молодая гвардия, 1977. 304 с.
58. *Данилевский В. В.* Русская техника / В. В. Данилевский. Л. : Ленинградское газетно-журнальное и книжное издательство, 1947. 546 с.
59. *Данько Е. Я.* Изобразительное искусство в поэзии Державина / Е. Я. Данько // XVIII век. Статьи и материалы. Сб. 2. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1940. С. 166–247.
60. [Делейр А.] Сокращение философии канцлера Франциска Бакона. Т. I. / А. Делейр ; пер. с франц. В. Тредиаковский. М. : Императорский Московский университет, 1760. 221 с.
61. *Демченков С. А.* Жанровое своеобразие ветхозаветного пророчества / С. А. Демченков // Филологический ежегодник. Вып. 5–6. Омск : Изд-во ОмГУ, 2006. С. 27–31.
62. *Державин Г. Р.* Анакреонтические песни / Г. Р. Державин ; подгот. изд. Г. П. Макогоненко, Г. Н. Ионина, Е. Н. Петровой. М. : Наука, 1986а. 472 с.
63. *Державин Г. Р.* Избранная проза / Г. Р. Державин ; сост., вступ. ст. и примеч. П. Г. Паламарчука. М. : Советская Россия, 1984. 400 с.
64. *Державин Г. Р.* Мысли мои / Г. Р. Державин ; подг. текста В. А. Западова // Г. Р. Державин и его время : сб. науч. ст. Вып. 2. СПб. : Изд-во ЛЕМА, 2005. С. 249–268.
65. *Державин Г. Р.* Продолжение о лирической поэзии. Ч. 3 / Г. Р. Державин // Русская литература XVIII века в ее связях с искусством и наукой. XVIII век. Сб. 15. Л. : Наука, 1986б. С. 246–282.
66. *Державин Г. Р.* Продолжение о лирической поэзии. Ч. 4 / Г. Р. Державин // XVIII век. Сб. 16. Л. : Наука, 1989. С. 290–318.
67. *Державин Г. Р.* Сочинения. С объяснит. примеч. Я. Грота. Т. I–IX / Г. Р. Державин. СПб. : Типография Императорской академии наук, 1864–1883.
68. *Державин Г. Р.* Сочинения. Ч. I / Г. Р. Державин. М. : Университетская типография Ридигера и Клаудия, 1798. 400 с.
69. *Державин Г. Р.* Сочинения. Ч. I–V / Г. Р. Державин ; иллюстр. А. Н. Оленина. СПб. : Типография Шнора, 1808–1816.
70. *Дёмин А. О.* Драматические сочинения Г. Р. Державина (Вопросы текстологии. Литературные источники) : дис. ... канд. филол. наук / А. О. Дёмин. СПб., 2000. 160 с.
71. *Дёмин А. О.* К изучению «Северных прологов» Г. Р. Державина / А. О. Дёмин // Русская литература. 2004а. № 2. С. 135–137.
72. *Дёмин А. О.* Корпус драматических сочинений Г. Р. Державина: издания и рукописи / А. О. Дёмин // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1998–1999 год. СПб. : Дмитрий Буланин, 2003. С. 2–23.
73. *Дёмин А. О.* Начальный вариант трагедии Г. Р. Державина «Ирод и Мариамна» «Ирод Великий» / А. О. Дёмин // XVIII век. Сб. 24. СПб. : Наука, 2006. С. 317–397.

74. Дёмин А. О. О театральных источниках кантаты Г. Р. Державина «Персей и Андромеда» / А. О. Дёмин // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Литературное произведение: Сюжет и мотив. Вып. 3. Новосибирск : Изд-во СО РАН, 1999. С. 37–46.
75. Дёмин А. О. Оперное либретто Г. Р. Державина «Эсфирь» / А. О. Дёмин // XVIII век. Сб. 22. СПб. : Наука, 2002а. С. 358–408.
76. Дёмин А. О. «Театральное представление с музыкою “Добрыня”» Г. Р. Державина и одноименная «героическая» песнь Н. А. Львова / А. О. Дёмин // Н. А. Львов и его современники: литераторы, люди искусства. СПб. : Санкт-Петербургский научный центр РАН, 2002б. С. 52–57.
77. [Дмитриев И. И.] О русских комедиях / И. И. Дмитриев // Вестник Европы. 1802. Ч. 2. № 7. С. 232–236.
78. Дмитриева Н. А. Слово и изображение / Н. А. Дмитриева // Взаимодействие и синтез искусств. Л. : Наука, 1978. С. 44–54.
79. Домарева М. В. Г. Р. Державин и музыка / М. В. Домарева // Тамбовская губерния: веки истории : сб. материалов историко-краеведческих чтений (к 260-летию со дня рождения Г. Р. Державина). Тамбов : Изд-во ТГТУ, 2004. С. 34–37.
80. Доценко И. И. Г. Р. Державин и русско-немецкий литературный диалог XVIII в. / И. И. Доценко, Н. В. Григорова // Творчество Г. Р. Державина: Специфика. Традиции. Тамбов : Изд-во ТГПИ, 1993. С. 238–244.
81. Дрыжакова Е. В волшебном мире поэзии / Е. Дрыжакова. М. : Просвещение, 1978. 205 с.
82. Евреинов Н. Н. Демон театральности / Н. Н. Евреинов. М. ; СПб. : Летний сад, 2002. 534 с.
83. Екатерина II. Записки Екатерины Второй / Екатерина II ; пер. с подлинника, изд. Импер. Акад. наук. СПб. : А. С. Суворин, 1907. 749 с.
84. Екатерина II. Сочинения императрицы Екатерины II. Произведения литературные / Екатерина II ; под ред. А. И. Введенского. СПб. : А. Ф. Маркса, 1893. 448 с.
85. Живов В. М. Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII века / В. М. Живов // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII – начало XIX века). М. : Языки русской культуры, 2000а. С. 657–684.
86. Живов В. М. Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII – начала XIX века / В. М. Живов // Из истории русской культуры. Т. IV (XVIII – начала XIX века). М. : Языки русской культуры, 2000б. С. 701–754.
87. Жирмунская Н. А. Историко-философская концепция И. Г. Гердера и историзм Просвещения / Н. А. Жирмунская // Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII – начало XIX в. XVIII век. Сб. 13. Л. : Наука, 1981. С. 91–101.
88. Жихарев С. П. Записки современника / С. П. Жихарев. М. ; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1955. 835 с.
89. Заборов П. Р. «Ночные размышления» Юнга в русских переводах / П. Р. Заборов // Русская литературы XVIII века. Эпоха классицизма. XVIII век. Сб. 6. М. ; Л. : Наука, 1964. С. 269–279.
90. Замостьянов А. А. Великий Суворов и суворовский образ в отечественной культуре / А. А. Замостьянов. М. : Эра, 2000. 206 с.
91. Западов В. А. Гаврила Романович Державин (биография) / В. А. Западов. М. ; Л. : Просвещение, 1965. 166 с.

92. Западов В. А. Державин Гаврила Романович / В. А. Западов // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 1 (А–И). Л. : Наука, 1988. С. 249–259.
93. Западов В. А. Державин и поэтика русского классицизма: Статья 1-я. «Александровская» ода Державина / В. А. Западов // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вопросы метода и стиля. Вып. 6. Л. : Изд-во ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1984. С. 26–49.
94. Западов В. А. Державин и поэтика русского классицизма: Статья 2-я. «Шуваловская» эпистола Державина / В. А. Западов // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Метод и жанр. Вып. 7. Л. : Изд-во ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1985. С. 45–61.
95. Западов В. А. Державин и Руссо / В. А. Западов // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. От классицизма к романтизму. Вып. 1. Л. : Изд-во ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1974. С. 55–65.
96. Западов В. А. «Львовский кружок» и Г. Р. Державин / В. А. Западов // XXI Герценовские чтения: Филологические науки. Л. : Изд-во ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1968. С. 83–85.
97. Западов В. А. Мастерство Державина / В. А. Западов. М. : Советский писатель, 1958а. 260 с.
98. Западов В. А. Неизвестный Державин / В. А. Западов // Известия Академии наук СССР: Отделение литературы и языка. 1958б. Т. XVII. Вып. 1. С. 45–54.
99. Западов В. А. Проблема литературного сервилизма и дилетантизма и поэтическая позиция Г. Р. Державина / В. А. Западов // Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века. XVIII век. Сб. 16. Л. : Наука, 1989. С. 56–75.
100. Зверева Т. В. Взаимодействие слова и пространства в русской литературе второй половины XVIII века / Т. В. Зверева. Ижевск : Удмуртский университет, 2007. 328 с.
101. Зорин А. Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в последней трети XVIII – первой трети XIX века / А. Зорин. М. : Новое литературное обозрение, 2004. 416 с.
102. Зырянов О. В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект / О. В. Зырянов. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2003. 548 с.
103. Зырянов О. В. «Фелица» Г. Р. Державина и «К Мурзе» Н. С. Смирнова: образ этнически «другого» (человека Востока) в русской поэзии / О. В. Зырянов // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Вып. 6 : Историко-культурный ландшафт Урала: литература, этнос, власть. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. С. 193–201.
104. Иванов В. Дионис и прадионисийство / В. Иванов. СПб. : Алетейя, 1994. 344 с.
105. Ильичев А. В. Поэтика противоречия в творчестве Г. Р. Державина / А. В. Ильичев // Державинские чтения. Вып. 2. СПб. : Геликон Плюс, 2007. С. 12–24.
106. ИРЛИ. Ф. 96. Оп. 1. № 23. Л. 34 («Дурочка умнее умных. Комическая народная опера»).
107. ИРЛИ. Ф. 96. Оп. 14. № 25. Л. 10 («Заклучение. О Кантовой философии»).
108. ИРЛИ. Ф. 96. Оп. 14. № 27. Л. 46 («О свойстве человека вообще и обязанности христианския Закона вообще из Паскаля»).
109. ИРЛИ. Ф. 96. Оп. 14. № 31. Л. 1–207 («Благочестиваго и высокопросвещеннаго Иакова Бемена немецкаго философа все Богомудрыя сочинения»).

110. *Кант И.* Кантово основание для метафизики нравов / И. Кант ; пер. с нем. Я. Рубаном. Николаев : Типография Черноморского штурманского училища, 1803. 177 с.
111. *Кант И.* Наблюдения об ощущении прекрасного и возвышенного, в рассуждении человека вообще и характеров народных особенно, служащие к объяснению некоторых мест Вилиомовой практической логики / И. Кант ; пер. с нем. Р. М. Цебрикова. СПб. : Театральная типография, 1804. 141 с.
112. *Кант И.* Ответ Канта на письмо к нему неизвестного / И. Кант // Вестник Европы. 1808. Ч. 42. № 24. С. 247–251.
113. *Кант И.* Сочинения : в 8 т. / И. Кант ; под общ. ред. А. В. Гулыги. М. : Чоро, 1994.
114. Кантова философия во Франции // Вестник Европы. 1802. Ч. II. № 6. С. 138–139.
115. *Капнист В. В.* Избранные произведения / В. В. Капнист. Л. : Советский писатель, 1973. 615 с.
116. *Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника / Н. М. Карамзин. М. : Правда, 1988. 544 с.
117. *Карташова И. В.* Державин и романтизм / И. В. Карташова // Романтизм в литературном движении : сб. науч. трудов. Тверь : Изд-во ТГУ, 1997. С. 59–68.
118. *Келдыш Ю. В.* Оперный театр / Ю. В. Келдыш // История русской музыки : в 10 т. Т. 4 : 1800–1825. М. : Музыка, 1986. С. 25–61.
119. *Кириллина Л. В.* Музыка в поэзии М. В. Ломоносова / Л. В. Кириллина // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского : материалы междунар. науч. конф. М. : МГК, 2003. С. 171–190.
120. *Клейн И.* Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века / И. Клейн. М. : Языки славянской культуры, 2005. 576 с.
121. *Ключевский В. О.* Сочинения : в 9 т. Т. 5. Курс русской истории / В. О. Ключевский. М. : Мысль, 1989. 476 с.
122. *Койтен А.* Державинские переводы из Геснера и Гердера / А. Койтен // Новое литературное обозрение. 2002. № 2 (54). С. 119–145.
123. *Койтен А. А.* Русская литература конца XVIII первой трети XIX вв. в Германии: немецкая рецепция творчества Г. Р. Державина и Н. М. Карамзина : дисс. ... канд. филол. наук / Койтен А. А. М. : РГГУ, 1999. 241 с.
124. *Кокшенёва К. А.* Драматические сочинения Г. Р. Державина / К. А. Кокшенёва // Г. Р. Державин и русская литература. М. : ИМЛИ РАН, 2007. С. 139–160.
125. *Коломийченко Т. А.* Застольные песни Г. Р. Державина и городской фольклор / Т. А. Коломийченко // Г. Р. Державин и русская литература. М. : ИМЛИ РАН, 2007. С. 69–83.
126. *Колосков А. Н.* Историческая драматургия Г. Р. Державина (Об истоках романтической драматургии) / А. Н. Колосков // Романтизм и его исторические судьбы. Тверь : Изд-во ТГУ, 1998. Ч. II. С. 37–41.
127. *Колосков А. Н.* Историческая драматургия Г. Р. Державина: художественная реализация мировоззренческих принципов : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Колосков А. Н. СПб., 2000. 24 с.
128. *Колосков А. Н.* Неизвестный Державин («Рассуждение о науках, политике и морали») / А. Н. Колосков // Проблемы изучения русской литературы XVIII века : межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 9. Самара : НТЦ, 2001. С. 185–194.

129. Кондрашов С. Н. Художественный метод Г. Р. Державина-баснописца / С. Н. Кондрашов // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. Вып. 6. Л. : Изд-во ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1984. С. 76–85.
130. Кононко Е. Н. Рукописи Державина в Центральной научной библиотеке УССР / Е. Н. Кононко // Русская литература. 1972. № 3. С. 74–85.
131. Копыстьянская Н. Ф. Понятие «жанр» в его устойчивости и изменчивости / Н. Ф. Копыстьянская // Контекст. 1986: Литературно-теоретические исследования. М. : Наука, 1987. С. 178–204.
132. Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б. О. Корман. Ижевск : Изд-во Удм. ун-та, 1992. 236 с.
133. Костров Е. И. Письмо к творцу оды, сочиненной в похвалу Фелицы, царевне киргизкайсацкой / Е. И. Костров // Поэты XVIII века : в 2 т. Т. 2 : Поэты 1780–1790-х годов / сост. Г. П. Макогоненко и И. З. Серман. Л. : Советский писатель, 1972. С. 151–154.
134. Кочеткова Н. Д. Поэзия русского сентиментализма. Н. М. Карамзин. И. И. Дмитриев / Н. Д. Кочеткова // История русской поэзии : в 2 т. Т. 1. Л. : Наука, 1968. С. 163–187.
135. Кочеткова Н. Д. Русская лирика XVIII века / Н. Д. Кочеткова // Русская литература-век XVIII. Лирика. М. : Художественная литература, 1990. С. 5–22.
136. Кочеткова Н. Д. Формирование исторической концепции Карамзина писателя и публициста / Н. Д. Кочеткова // Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII – начало XIX в. XVIII век. Сб. 13. Л. : Наука, 1981. С. 132–155.
137. Красовская В. М. История русского балета / В. М. Красовская. СПб. : Лань ; Планета музыки, 2008. 288 с.
138. Красюк Т. Д. Преобразование торжественной оды в творчестве Г. Р. Державина («На смерть кн. Мещерского», «На счастье») / Т. Д. Красюк // Развитие жанров русской лирики конца XVIII – XIX веков : межвуз. сб. науч. трудов. Куйбышев : Изд-во КГПИ, 1990. С. 25–41.
139. Крашенинникова О. А. «Какая в войсках храбрость рьяна!» (Российское воинство и «великие россияне» в поэзии Г. Р. Державина) / О. А. Крашенинникова // Русская литература как форма национального самосознания. XVIII век. М. : ИМЛИ РАН, 2005. С. 444–471.
140. Крон А. Л. «Евгению. Жизнь Званская» как метафизическое стихотворение / А. Л. Крон // Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV : Гаврила Державин. 1743–1816. Нортфилд ; Вермонт : Русская школа Норвичского университета, 1995. С. 268–281.
141. Круглов А. Н. Философия Канта в России в конце XVIII первой половине XIX веков / А. Н. Круглов. М. : Канон⁺ РООИ «Реабилитация», 2009. 568 с.
142. Крыстева Д. Поэтическая формация мифов о Петре I и «Медный всадник» Пушкина / Д. Крыстева // Русская литература. 1992. № 3. С. 12–25.
143. Кубачева В. Н. «Восточная» повесть в русской литературе XVIII начала XIX века / В. Н. Кубачева // XVIII век. Сб. 5. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1962. С. 295–315.
144. Кулакова Л. И. О спорных вопросах в эстетике Державина / Л. И. Кулакова // Державин и Карамзин в литературном движении XVIII начала XIX века. XVIII век. Вып. 8. Л. : Наука, 1969. С. 25–40.

145. *Купцов И. В.* Род Строгановых / И. В. Купцов. Челябинск : Каменный пояс, 2005. 224 с.
146. *Курилов А. С.* Г. Р. Державин и мировое значение русской литературы XVIII века / А. С. Курилов // Г. Р. Державин и русская литература. М. : ИМЛИ РАН, 2007. С. 5–22.
147. *Кюхельбекер В.* Сочинения / В. Кюхельбекер ; сост., подгот. текста, коммент. В. Рака, Н. Романова. Л. : Художественная литература, 1989. 576 с.
148. *Лакшин В. Я.* О деятельности В. К. Тредиаковского-просветителя (Перевод книги о Фр. Бэконе) / В. Я. Лакшин // XVIII век. Сб. 5. М. ; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1962. С. 223–248.
149. *Лаппо-Данилевский К. Ю.* К вопросу о творческом становлении Н. А. Львова (По материалам черновой тетради) / К. Ю. Лаппо-Данилевский // Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века. XVIII век. Сб. 16. Л. : Наука, 1989. С. 256–270.
150. *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Комическая опера Н. А. Львова «Сильф, или Мечта молодой женщины» и традиции русской любительской сцены / К. Ю. Лаппо-Данилевский // XVIII век. Сб. 20. СПб. : Наука, 1996. С. 95–113.
151. *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Последнее стихотворение Г. Р. Державина / К. Ю. Лаппо-Данилевский // Русская литература. 2000. № 2. С. 146–158.
152. *Лаппо-Данилевский К.* Пифон или Тифон? (Из комментария к стихотворению Державина «Любителю художеств») / К. Лаппо-Данилевский // Новое литературное обозрение. 2002. № 55(3). С. 132–150.
153. *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Хемницер Иван Иванович / К. Ю. Лаппо-Данилевский // Словарь русских писателей XVIII века. Вып. 3 (Р–Я). СПб. : Наука, 2010. С. 339–344.
154. *Левин Ю. Д.* Осиан в русской литературе: Конец XVIII первая треть XIX века / Ю. Д. Левин. Л. : Наука, 1980. 202 с.
155. *Левицкий А. А.* Две Екатерины в поэзии Г. Р. Державина / А. А. Левицкий // Державинские чтения. Вып. 1. СПб. : Геликон плюс, 1997. С. 62–75.
156. *Левицкий А. А.* Образ воды у Державина и образ поэта / А. А. Левицкий // XVIII век. Сб. 20. СПб. : Наука, 1996. С. 47–71.
157. *Лейдерман Н. Л.* Теория жанра: Исследования и разборы / Н. Л. Лейдерман. Екатеринбург : Словесник, 2010. 904 с.
158. *Ливанова Т. Н.* Русская музыкальная культура XVIII века и ее связи с литературой, театром и бытом. Т. I–II / Т. Н. Ливанова. М. : Государственное музыкальное издательство, 1952–1953. 536; 476 с.
159. *Лимеров П. Ф.* Мифология загробного мира / П. Ф. Лимеров. Сыктывкар : Коми НЦ УрО, 1998. 127 с.
160. *Лихачёв Д. С.* Избранные труды по русской и мировой культуре / Д. С. Лихачёв. СПб. : Изд-во СПбГУП, 2006. 416 с.
161. *Ломоносов М. В.* Избранные философские произведения / М. В. Ломоносов ; под общ. ред. Г. С. Васецкого. М. : ГИПЛ, 1950. 758 с.
162. *Ломоносов М. В.* Полное собрание сочинений. Т. 1–11 / М. В. Ломоносов. М. ; Л. : Изд-во Академии Наук СССР, 1950–1983.
163. *Лонгинов М. Н.* Неизвестные шуточные стихотворения И. И. Дмитриева / М. Н. Лонгинов // Русский архив. 1867. Вып. 5–6. С. 981–990.

164. Лосев А. Ф. Трагическое / А. Ф. Лосев // *Философский энциклопедический словарь*. М. : Советская энциклопедия, 1989. С. 662–663.
165. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. Таллинн : Александра, 1992. 480 с.
166. Лотман Ю. М. О русской литературе / Ю. М. Лотман. СПб. : Искусство-СПб, 2005. 845 с.
167. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. СПб. : Искусство-СПб, 2000. 704 с.
168. Луцевич Л. Ф. Псалтырь в русской поэзии / Л. Ф. Луцевич. СПб. : Дмитрий Буланин, 2002. 608 с.
169. Луцевич Л. Ф. Психологическая лирика (песни) А. П. Сумарокова: Лирический субъект в песенной поэзии классицизма / Л. Ф. Луцевич // *Проблемы изучения русской литературы XVIII века. От классицизма к романтизму*. Вып. 5. Л. : Изд-во ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1982. С. 11–22.
170. Львов Н. А. Избранные сочинения / Н. А. Львов ; предисл. Д. С. Лихачева; вступ. ст., сост., подгот. текста и коммент. К. Ю. Лаппо-Данилевского. Кельн ; Веймар ; Вена ; Белая ; СПб. : Пушкинский Дом ; РХГИ ; Акрополь, 1994. 422 с.
171. Львова П. Н. Записки / П. Н. Львова ; подг. текста Е. Д. Кукушкиной // XVIII век. Сб. 18. СПб. : Наука, 1993. С. 262–298.
172. [Макферсон Д.] Поэмы древних бардов / Д. Макферсон ; пер. А. Д[митриева]. СПб. : на ижд. П. Богдановича, 1788. 64 с.
173. [Макферсон Д.] Картон, поэма барда Оссиана / Д. Макферсон ; пер. с англ. [Н. М. Карамзина] // *Московский журнал*. 1791а. Ч. II, кн. 2. С. 120–147.
174. [Макферсон Д.] Сельмские песни. Из творений Оссиановых / Д. Макферсон ; [пер. с англ. Н. М. Карамзина] // *Московский журнал*. 1791б. Ч. III, кн. 2. С. 134–149.
175. [Макферсон Д.] Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века: галльские (иначе эрские или ирландские) стихотворения. Ч. I–II / Д. Макферсон ; пер. с франц. [перевода П. Ф. Летурнера] Е. Костровым. М. : в Университетской типографии у В. Огорокова, 1792а. 264 с.
176. [Макферсон Д.] Дартула. Из стихотворений Оссиана / Д. Макферсон ; пер. В. [С. Подшивалова] // *Чтение для вкуса, разума и чувствований*. 1792б. Ч. V. С. 18–51.
177. [Макферсон Д.] Из Оссиана. Дартула, поэма / Д. Макферсон ; пер. с франц. И. Захарова // *Зритель*. 1792в. Ч. II. С. 184–215.
178. [Манкеев А. И.] Ядро российской истории, сочиненное ... Андреем Яковлевичем Хилковым, в пользу российского юношества и для всех, о российской истории краткое понятие иметь желающих / А. И. Манкеев. М. : Тип. Московского университета, 1770. 392 с.
179. Машкин А. Эстетическая теория Баттё и лирика Державина / А. Машкин // *Вестник образования и воспитания*. 1916. № 5–6. С. 382–401.
180. Мейор А. Г. Пространство и время: Державин и Пушкин. (Стихотворение Державина «Евгению. Жизнь Званская») / А. Г. Мейор // XVIII век. Сб. 20. СПб. : Наука, 1996. С. 79–86.
181. Мельникова С. Коцебу в России / С. Мельникова. СПб. : Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 2005. 216 с.

182. *Мень А. В.* Ветхозаветные пророки: (Библейские пророки от Амоса до Рестава-
ции VIII–IV вв. до н. э.) / А. В. Мень. Л. : О-во «Библиотека Звезды» ; Сов. писа-
тель, Ленингр. отд-ние, 1991. 251 с.
183. *Мечковская Р. В.* Державин в Тамбове / Р. В. Мечковская // Державинский сбор-
ник – 2006. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2006. С. 187–194.
184. *Милюгина Е. Г.* Н. А. Львов и «Русский Анакреон» / Е. Г. Милюгина // Известия
Самарского научного центра РАН. 2009. Т. 11. № 4 (3). С. 764–769.
185. *Минералова И. Г.* Идеи синтеза и интеграции в истории русской литературы /
И. Г. Минералова // Синтез в русской и мировой художественной культуре: ма-
териалы Десятой науч.-практич. конф., посв. памяти А. Ф. Лосева. М. : Литера,
2010. С. 23–32.
186. *Михайлов А. В.* Обратный перевод : монография / А. В. Михайлов. М. : Языки
русской культуры, 2000. 856 с.
187. *Михайлов А. В.* Языки культуры : учеб. пособие по культурологии / А. В. Михай-
лов. М. : Языки русской культуры, 1997. 912 с.
188. *Морозова Н. П.* Материалы к описанию библиотеки Г. Р. Державина / Н. П. Мо-
розова, Н. Н. Шаталина, С. К. Егоров // XVIII век. Сб. 22. СПб. : Наука, 2002в.
С. 235–287.
189. *Морозова Н. П.* Материалы к хронике «званской жизни» Г. Р. Державина /
Н. П. Морозова, Е. В. Морозова // Г. Р. Державин и его время : сб. науч. ст. СПб. :
ВИРД, 2011. С. 127–213.
190. *Морозова Н. П.* О последнем стихотворении Г. Р. Державина / Н. П. Морозова //
Русская литература. 2002а. № 2. С. 137–169.
191. *Морозова Н. П.* О стихотворении Г. Р. Державина «К царевичу Хлору» /
Н. П. Морозова // Н. А. Львов и его современники: литераторы, люди искусства :
материалы Междунар. симпозиума. СПб. : Санкт-Петербургский научный центр
РАН, 2002б. С. 58–65.
192. *Мстиславская Е. П.* Автограф Г. Р. Державина («Эхо. Евгению» и последнее сти-
хотворение) / Е. П. Мстиславская // Записки Отдела рукописей Государственной
библиотеки им. В. И. Ленина. М. : Книга, 1981. Вып. 42. С. 210–220.
193. *Надеждин Н. И.* Лекции по теории изящных искусств / Н. И. Надеждин // Рус-
ские эстетические трактаты первой трети XIX в. : в 2 т. Т. 2. М. : Искусство, 1974.
С. 478–507.
194. *Никитин А. Г.* Уральская явка: Поиски. Находки, встречи / А. Г. Никитин. Пермь :
Пермское книжное издательство, 1976. 175 с.
195. *Никифор* (архимандрит). Библейская энциклопедия : репринтное издание / Ники-
фор. М. : Терра, 1990. 904 с.
196. *Никифорова С. А.* Славянские представления о смерти в поэзии Г. Р. Державина /
С. А. Никифорова // Г. Р. Державин в новом тысячелетии : материалы междунар.
науч. конф. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2003. С. 16–20.
197. *Николаев С. И.* Смерть поэта в эпитафии и элегии XVIII века / С. И. Никола-
ев // Оказиональная литература в контексте праздничной культуры России
XVIII века. СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2010. С. 291–297.
198. *Огаркова Н. А.* Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII – начало
XIX века / Н. А. Огаркова. СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. 350 с.

199. *Омелько Л. В.* «Добрыня» Г. Р. Державина / Л. В. Омелько // Державинский сборник ; науч. ред. В. А. Кошелев. Новгород : [б. и.], 1995. С. 4–12.
200. *Паит М. Я.* Проблемы рецепции од и эподов Горация в России XVIII – начала XIX вв.: на примере творчества Г. Р. Державина : дис. ... канд. филол. наук / Паит М. Я. М., 2004. 204 с.
201. *Панаев В. И.* О Державине (Из моих воспоминаний) / В. И. Панаев // Братчина. Ч. I. СПб. : Тип. К. Вульфа, 1859. С. 107–128.
202. *Паскаль Б.* Мнения Паскаля / Б. Паскаль ; пер. А. А. Тейльса // Утренний свет. Ежемесячное издание. 1779. Ч. VI. С. 83–165, 273–368; Ч. VII. С. 181–264.
203. *Паскаль Б.* Мысли. Малые сочинения. Письма / Б. Паскаль ; пер. с фр., вступ. ст. и прим. Ю. Гинзбург. М. : Пушкинская библиотека ; Изд-во АСТ, 2003. 528 с.
204. *Платон.* Апология Сократа, Критон, Ион, Протагор : пер. с древнегреч. / Платон ; общ. ред. А. Ф. Лосева и др. М. : Мысль, 1999. 864 с.
205. *Погосян Е. А.* Традиционная одическая фразеология в творчестве Г. Р. Державина / Е. А. Погосян // Лотмановский сборник. М. : О. Г. И ; Изд-во РГТУ, 1997. С. 449–480.
206. *Полюшкина Р. А.* Характер лирического «Я» в поэзии Г. Р. Державина / Р. А. Полюшкина // Г. Державин: История и современность. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1993. С. 95–103.
207. *Полякова Л. В.* Г. Р. Державин: к концепции современного прочтения поэтического творчества / Л. В. Полякова // Вестник Тамбовского государственного университета. 2008. Вып. 7 (63). С. 16–24.
208. *Пономарёва М. В.* Поэтика Г. Р. Державина: проблемы композиции : дис. ... канд. филол. наук / Пономарёва М. В. СПб., 2008. 198 с.
209. *Пономарёва М. В.* Стихотворения Г. Р. Державина к Фелице / М. В. Пономарёва // Оказиональная литература в контексте праздничной культуры России XVIII века. СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2010. С. 196–211.
210. *Портнова Н. А.* «На смерть князя Мещерского» Г. Р. Державина / Н. А. Портнова // Анализ одного стихотворения : межвуз. сб. ; под ред. В. Е. Холшевникова. Л. : Изд-во ЛГУ, 1985. С. 77–90.
211. *Приказчикова Е. Е.* Духовные стихотворения Г. Державина и ода «Христос» / Е. Е. Приказчикова // Дергачевские чтения – 2002: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2004. С. 138–145.
212. *Прокудин-Горский М. И.* Судьба деревенская. Комедия, сочиненная в нравах деревенских жителей. В трех действиях / М. И. Прокудин-Горский. М. : Сенатская типография, 1782. 46 с.
213. *Проскурина В.* Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II / В. Проскурина. М. : Новое литературное обозрение, 2006. 328 с.
214. *Прохоров А.* Он услышал рассказы Оссиана: варягоросские баллады Державина («Новгородский волхв Злогор» и «Жилище богини Фригии») / А. Прохоров // Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV : Гаврила Державин. 1743–1816. Нортфилд ; Вермонт : Русская школа Норвичского университета, 1995. С. 257–267.
215. *Пумпянский Л. В.* Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Л. В. Пумпянский. М. : Языки русской культуры, 2000. 864 с.

216. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений : в 10 т. Т. 10 : Письма [1815–1837] / А. С. Пушкин. Л. : Наука, 1979. 711 с.
217. *Радищев А. Н.* Стихотворения / А. Н. Радищев. Л. : Советский писатель, 1975. 272 с.
218. *Разживин А. И.* Опера Г. Р. Державина «Добрыня» (поэтика жанра) / А. И. Разживин // Проблемы изучения русской литературы XVIII века : межвуз. сб. науч. тр. Вып. 11. Самара : НТЦ, 2005. С. 139–151.
219. *Разживин А. И.* Тюркский мифологический пласт в опере Г. Р. Державина «Добрыня» / А. И. Разживин // Державин и культура Казанского края : материалы Всерос. науч. конф. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2008. С. 179–184.
220. *Рейнгард Х. Ф.* Система практической философии / Х. Ф. Рейнгард ; пер. с франц. С. Кувичинского. М. : Унив. тип., 1807. 312 с.
221. *Ржевский А. А.* Элегия / А. А. Ржевский // Русская литература век XVIII. Лирика ; сост., подгот. текстов и коммент. Н. Кочетковой, Е. Кукушкиной, К. Лаппо-Данилевского и др. М. : Художественная литература, 1990. С. 166–168.
222. РНБ. Ф. 247. Т. 1. Л. 11–14 («Песни, сочиненные Г..... Р..... Д.....»).
223. РНБ. Ф. 247. Т. 2. Л. 139–152 («Мысли мои» Г. Р. Державина).
224. РНБ. Ф. 247. Т. 2. Л. 170–210 об. («Рассуждение о науке, политике и морали»).
225. РНБ. Ф. 247. Т. 4. Л. 111–175 («Сочинения и переводы в прозе Державина, часть V»).
226. РНБ. Ф. 247. Т. 40. Л. 27–78 («Физические и очевидные доказательства бессмертия человека. Выписка из философических правил Герреншванда»).
227. *Роте Х.* «Избрал он совсем особый путь» (Державин с 1774 по 1795 г.) / Х. Роте // XVIII век. Сб. 21. СПб. : Наука, 1999. С. 247–259.
228. *Рубинс М.* Пластическая радость красоты. Экфразис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. СПб. : Академический проект, 2003. 354 с.
229. *Рылеев К. Ф.* Думы / К. Ф. Рылеев. М. : Наука, 1975. 254 с.
230. *Салова С. А.* Русская анакреонтика XVIII начала XIX века: генезис, культурно-исторический контекст, поэтика : дис. ... д-ра филол. наук / Салова С. А. Уфа, 2006. 384 с.
231. *Салова С. А.* Сакрализация монарха в «александровских» одах Г. Р. Державина / С. А. Салова // Русская литература XIX века и христианство ; под общ. ред. В. И. Кулешова. М. : Изд-во МГУ, 1997. С. 266–272.
232. *Салова С. А.* Стихотворение Г. Р. Державина «Философы, пьяный и трезвый»: поиск идеала «философской» жизни / С. А. Салова // XVIII век : Искусство жить и жизнь искусства. М. : Эконинформ, 2004. С. 290–303.
233. *Салова С. А.* Философские подтексты анакреонтики Г. Р. Державина / С. А. Салова // Г. Р. Державин и диалектика культур : материалы Междунар. науч. конф. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2010. С. 27–30.
234. *Саркисян Л. С.* Об одном «несостоявшемся» жанре русской лирики конца XVIII – начала XIX века (Державин и Карамзин) / Л. С. Саркисян // Русская литература. 1990. № 4. С. 196–202.
235. *Сведенборг Э.* Мудрость Ангельская о Божественной Любви и Божественной Мудрости; Мудрость Ангельская о Божественном Провидении / Э. Сведенборг ; пер. с лат. В. Клиновского. Львов ; М. : АСТ ; Инициатива, 1999. 736 с.

236. *Сведенборг Э.* Новый Иерусалим и его Небесное учение: сжатое изложение основных богословских взглядов / Э. Сведенборг ; пер. с лат. И. Эдомского. Воронеж : [б. и.], 1996. 126 с.
237. *Сведенборг Э.* О Небесах, о Мире духов и об Аде. Мудрость Ангельская о Божественной Любви и Божественной Мудрости / Э. Сведенборг ; пер. А. Н. Аксакова. М. : Эксмо ; СПб. : Terra Fantastica, 2003. 768 с.
238. *Сведенборг Э.* О небесах, о мире духов, и об аде. Как слышал и видел Э. Сведенборг / Э. Сведенборг ; пер. с лат. Лейпциг : Франц Вагнер, 1863. 530 с.
239. *Свирида И. И.* Театральность как синтезирующая форма культуры XVIII века / И. И. Свирида // XVIII век: Ассамблея искусств: Взаимодействие искусств в русской культуре XVIII века : сб. ст. М. : Пинакотека, 2000. С. 5–18.
240. *Серман И. З.* Державин / И. З. Серман. Л. : Просвещение, 1967. 120 с.
241. *Серман И. З.* Проблема говорящей живописи в поэзии Державина / И. З. Серман // Материалы науч. конф. «Художественная культура XVIII века». М. : Наука, 1974. С. 334–355.
242. *Серман И. З.* Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира / И. З. Серман. Л. : Наука, 1973. 284 с.
243. *Скакун А. А.* Проблема теоретического разграничения жанров басни и «сказки» в трудах европейских критиков и исследователей XVIII–XX веков / А. А. Скакун // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Вып. 26. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 35–43.
244. *Смолярова Т.* Зримая лирика. Державин / Т. Смолярова. М. : Новое литературное обозрение, 2011. 608 с.
245. *Сперанская В. В.* Историко-литературная судьба драматургии Г. Р. Державина / В. В. Сперанская // Историко-литературный сборник. Калуга : Изд-во Тул. гос. пед. ин-та, 1970. С. 3–29.
246. *Стенник Ю. В.* Жанр трагедии в русской литературе: Эпоха классицизма / Ю. В. Стенник. Л. : Наука, 1982. 221 с.
247. *Стенник Ю. В.* Композиция и план державинского «Водопада» / Ю. В. Стенник // Г. Р. Державин и русская литература. М. : ИМЛИ РАН, 2007. С. 38–50.
248. *Стенник Ю. В.* Ломоносов и Державин / Ю. В. Стенник // Ломоносов и русская литература. М. : Наука, 1987. С. 235–267.
249. *Стенник Ю. В.* Пушкин и русская литература XVIII века / Ю. В. Стенник. СПб. : Наука, 1995. 350 с.
250. *Стрельцова Г. Я.* Паскаль и европейская культура / Г. Я. Стрельцова. М. : Республика, 1994. 495 с.
251. *Стремоухов М. Б.* Жизнь Суворова в художественных изображениях / М. Б. Стремоухов, Н. П. Симанский. М. : Гросман и Кнебель, 1900. 389 с.
252. *Суворов А. В.* Письма / А. В. Суворов ; подгот. изд. В. С. Лопатина. М. : Наука, 1986. 807 с.
253. *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Изд. 2. Ч. I–X / А. П. Сумароков. СПб. : Университетская типография Н. Новикова, 1787.
254. *Сумароков П. П.* Стихотворения / П. П. Сумароков. СПб. : Типография Плюшара, 1832. 164 с.
255. *Сухомлинов М. И.* История Российской академии. Вып. 7 / М. И. Сухомлинов. СПб. : Типография Академии наук, 1885. 648 с.

256. *Тамарченко Н. Д.* Жанровая система / Н. Д. Тамарченко // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий ; гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. С. 71.
257. *Тарасов Б. Н.* «Мыслящий тростник»: жизнь и творчество Паскаля в восприятии русских философов и писателей / Б. Н. Тарасов. М. : Языки славянской культуры, 2004. 896 с.
258. *Тасалов В. И.* Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства / В. И. Тасалов // Взаимодействие и синтез искусств. Л. : Наука, 1978. С. 20–44.
259. *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды / В. Н. Топоров. СПб. : Искусство-СПб, 2003. 616 с.
260. *Тредиаковский В. К.* Сочинения. Т. 1–3 / В. К. Тредиаковский. СПб. : А. Смирдин, 1849.
261. *Тредиаковский В. К.* Избранные произведения / В. К. Тредиаковский ; вступ. статья и подгот. текста Л. И. Тимофеева. М. ; Л. : Советский писатель, 1963. 579 с.
262. *Фонтенель Б.* Мнение Фонтенеля о Канте: (Из Сев. пчел.) / [Пер. М. Т. Каченовского] // Вестник Европы. 1805. Ч. 19. № 1. С. 31–35
263. *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. М. : Наука, 1977. 574 с.
264. *Уртминцева М. Г.* Говорящая живопись. Очерки истории литературного портрета / М. Г. Уртминцева. Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 2000. 124 с.
265. *Успенский Б. А.* Избранные труды. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры / Б. А. Успенский. М. : Гнозис, 1994. 432 с.
266. *Федоров А. В.* Иоанн Грозный в изображении Г. Р. Державина и А. К. Толстого / А. В. Федоров // Г. Р. Державин и русская литература. М. : ИМЛИ РАН, 2007. С. 240–259.
267. *Федосеева Т. В.* Предромантическая поэтика в драматургии Г. Р. Державина (жанр «театрального представления») / Т. В. Федосеева // Державин глазами XXI века: (К 260-летию со дня рождения Г. Р. Державина). Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2004. С. 143–154.
268. *Фоменко И. Ю.* Книги из библиотеки Г. Р. Державина и книги с его автографами в собрании Российской государственной библиотеки / И. Ю. Фоменко // Г. Р. Державин и его время : сб. науч. тр. Вып. 2. СПб. : ЛЕМА, 2005. С. 232–249.
269. *Фролов Г. А.* Ода Г. Р. Державина «Бог» в немецком литературном контексте (источники, переводы) / Г. А. Фролов // Г. Р. Державин в новом тысячелетии. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2003. С. 24–27.
270. *Харрис Д. Г.* Державин и Эдвард Юнг (К вопросу о влиянии переводов на литературный процесс) / Д. Г. Харрис // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV : Гаврила Державин. 1743–1816. Нортфилд ; Вермонт : Русская школа Норвичского ун-та, 1995. С. 202–223.
271. *Хёйзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня : пер. с нидерл. / Й. Хёйзинга. М. : Прогресс ; Прогресс-Академия, 1992. 464 с.
272. *Хемницер И. И.* Полное собрание стихотворений / И. И. Хемницер. М. ; Л. : Советский писатель, 1963. 381 с.

273. Хемницер И. И. Сочинения и письма по подлинным его рукописям / И. И. Хемницер ; биогр. статья и примеч. Я. К. Грота. СПб. : 2 Отделение Академии наук, 1873. 434 с.
274. Херасков М. М. Избранные произведения / М. М. Херасков. Л. : Советский писатель, 1961. 411 с.
275. Ходанен Л. А. Поэтический миф о вдохновении в лирике Г. Р. Державина / Л. А. Ходанен // *Slavica tergestina*. 9. *Studia slavica*. 11. Triest, 2001. С. 131–157.
276. Ходасевич В. Ф. Державин / В. Ф. Ходасевич. М. : Мысль, 1988. 283 с.
277. Чередниченко Т. В. Песенная поэзия А. П. Сумарокова / Т. В. Чередниченко // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. Труды ГМПИ им. Гнесиных. 1975. Вып. XXI. С. 113–141.
278. Черноиваненко Е. М. Поэзия Державина : движение к эстетическому типу литературы / Е. М. Черноиваненко // Творчество Г. Р. Державина : Специфика. Традиции. Тамбов : Изд-во ТГПИ, 1993. С. 119–126.
279. Шарыпкин Д. М. Вокруг «Пиковой дамы» / Д. М. Шарыпкин // Временник Пушкинской комиссии, 1972 / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. Л. : Наука, 1974. С. 128–138.
280. [Шаховской А. А.] Рекрутский набор / А. А. Шаховской // Драматический вестник. 1808. № 8. С. 65–68.
281. Шильдер Н. К. Император Павел Первый. Историко-биографический очерк / Н. К. Шильдер. СПб. : Изд-е А. С. Суворина, 1901. 606 с.
282. Щеглова С. А. Державин и Суворов / С. А. Щеглова // Ученые записки Саратовского государственного педагогического института. 1948. Вып. XII. С. 3–28.
283. Эйхенбаум Б. М. Державин / Б. М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу : сб. ст. / Б. М. Эйхенбаум. Л. : Academia, 1924. С. 5–36.
284. Эльяш Н. И. Авдотья Истомина: Русская балерина первой четверти XIX века / Н. И. Эльяш. Л. : Искусство, 1971. 188 с.
285. Эпштейн Е. М. Г. Р. Державин в Карелии / Е. М. Эпштейн. Петрозаводск : Карелия, 1987. 134 с.
286. Эткинд Е. Две дилогии Державина / Е. Эткинд // Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV : Гаврила Державин. 1743–1816. Нортфилд, Вермонт : Русская школа Норвичского университета, 1995б. С. 234–256.
287. Эткинд Е. От словесной имитации к симфонизму (принципы музыкальной композиции в поэзии) / Е. Эткинд // Поэзия и музыка : сб. ст. и исслед. М. : Музыка, 1973. С. 186–280.
288. Эткинд Е. Рождение «крупного слога» (Державин и поэзия Фридриха Второго Прусского) / Е. Эткинд // Норвические симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. IV : Гаврила Державин. 1743–1816. Нортфилд ; Вермонт : Русская школа Норвичского университета, 1995а. С. 163–184.
289. Яницкая С. С. А. П. Сумароков и формирование жанровой традиции русского романа / С. С. Яницкая // Известия Саратовского университета. 2009. Т. 9. Сер. Социология. Политология. Вып. 2. С. 53–61.
290. Bittner K. I. G. Herder und G. R. Derzavin / K. Bittner // Beiträge zur Einheit von Bildung und Sprache im geistigen Sein. Festschrift zum 80. Geburtstag von Ernst Otto. Berlin : Verlag de Gruyter, 1957. S. 188–215.

291. *Busch W.* Dichterische Erkenntnisse: Jvan Chemnicer und Gavril Deržavin / W. Busch // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 18. Jahrhundert: Aufklärung. München : Lew Kopelew ; Fink, 1992. S. 403–412.
292. *Cross A. G.* N. M. Karamzin: A Study of his Literary Career. 1783–1803 / A. G. Cross. Carbondale, Illinois : Southern Illinois University Press, 1971. 336 p.
293. *Pascal B.* Pensées sur la religion, et sur quelques autres sujets, qui ont esté trouvées après sa mort parmy ses papiers / B. Pascal. Paris : Guillaume Desprez, 1670. 348 p.
294. *Pascal B.* Pensées / B. Pascal // Oeuvres de Blaise Pascal. La Haye : Chez Detune, Libraire, 1779. T. 2. P. 179–405.
295. *Pascal B.* Pensées. T. 1–2 / B. Pascal. Paris : Chez Ant. Aug. Renouard, 1812. 300; 376 p.
296. *Villers C.* Philosophie de Kant, ou principes fondamentaux de la philosophie transcendente / C. Villers. A Metz : Chez Collignon ; Imprimeur–Libraire, 1801. 441 p.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Авторская поэтология Г. Р. Державина и литературная традиция.....	9
Глава 2. Философские идеи Нового времени в мировоззренческом тезаурусе Г. Р. Державина	91
Глава 3. Феномен синтеза искусств в поэтической системе Г. Р. Державина	155
Глава 4. Автор и Герой в эстетическом поле державинской поэзии	230
Заключение	318
Список литературы	326

Научное издание

Ларкович Дмитрий Владимирович

**Г. Р. Державин и художественная культура
его времени: формирование индивидуального
авторского сознания**

Монография

Редактор *Е. Е. Крамаревская*
Компьютерная верстка *Н. Ю. Михайлов*
Ответственный за выпуск *И. С. Малечко*

978-5-7996-0645-9



Подписано в печать 10.10.2011. Формат 60×84 ¹/₁₆.

Бумага офсетная. Гарнитура Times.
Уч.-изд. л. 21,5. Тираж 500 экз. Заказ № 1229.

Издательство Уральского университета
620000, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.

Отпечатано в типографии
Издательско-полиграфического центра УрФУ
620000, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.
Тел.: +7 (343) 350-56-64, 350-90-13
Факс: +7 (343) 358-93-06
E-mail: press.info@usu.ru

